Elena Saulea

Cinci regizori, cinci voci distincte

- 2010 -

www.dacoromanica.ro

Lucrare editată de
UNIUNEA CINEAŞTILOR din ROMÂNIA
Preşedinte Acad. Mihnea Gheorghiu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a ROMÂNIEI
SAULEA, ELENA ALECSA
Cinci regizori, cinci voci distincte / Elena Saulea. - Bucureşti : Artprint, 2010
ISBN 978-973-7639-16-5

791.44.071.1

Fotografii din colecţii de familie şi din filme aflate la Arhiva Naţională de Filme-Centrul Naţional al Cinematografiei

Asamblarea ediţiei, selecţie fotograme şi coperţi
ing. regizor David Reu

Tipar ARTPRINT Bucureşti
Tehnoredactare Sorin Gîrd

www.dacoromanica.ro

Filmul românesc
prin cinci voci regizorale distincte

Simplificând ceea ce se poate simplifica, aş spune că în filmul românesc din deceniile de după războiul al doilea mondial se pot distinge două direcţii principale. Ele au devenit încă mai pronunţate în anii ’60-’70, când „relativa liberalizare” a regimului comunist a permis unor artişti de talent să se emancipeze de dogmele atât de grele ale „realismului socialist” atotputernic în anii ’50 (deşi chiar şi în „obsedantul deceniu” au existat cineaşti adevăraţi, care au depăşit comandamentele clipei, dar asta e o altă discuţie) şi să îşi imprime adânc pecetea artistică personală asupra creaţiei lor. Operele „de autor” din această epocă ar putea fi, spuneam, împărţite în două categorii: cele care comentau, mai mult sau mai puţin nonşalant, realitatea politică, fie în mod direct, fie prin intermediul *alegoriei istorice*; şi cele care fugeau din urâta realitate (în ambele sensuri „urâtă”!) pentru a se refugia în *estetism* sau în *umor*, ca forme de debuşeu al unor spirite sătule de încorsetările epocii. Însă ceea ce e

www.dacoromanica.ro

cu adevărat interesant e modul în care cele două direcții se întrepătrund permanent: felul cum filmul „istoric" știe să înglobeze fațete estetizante și raze de umor (adeseori sub forma ironiei), sau cum producțiile „evazioniste" se încarcă cu doze mici (dar uneori letale!) de comentariu politic. Exemplul **Operațiunii** „**Monstru" (**regizor Manole Marcus) e grăitor.

Cred că tocmai în această versatilitate estetică (în sensul amestecării fertile a stilurilor și tendințelor) stă forța cinematografiei anilor '60-'70 de a răzbi peste timp. De ar fi fost numai parabole politice, anticomuniste sau antibirocratice, farmecul filmelor ar fi rămas îngropat în istorie; pe de altă parte, dacă ar fi ales calea anistorismului pur, mai figurau acum doar ca exponate în muzeul cu ciudățenii al curentelor formalist-estetizante, în mare parte datate azi.

Așa cum se prezintă lucrurile, avem însă de-a face cu cineaști care au preluat formule estetice europene și le-au adaptat propriilor profile de sensibilitate, știrbindu-le uneori cu bună știință din coerența teoretică. Iată-l pe Andrei Blaier aplicând în stil personal neorealismul, în **Ilustrate cu flori de câmp** sau **Prin cenușa imperiului**, alterând principiile curentului italian ori de câte ori necesitățile interne ale filmului său o cereau. Fugar de sub... imperiul dogmelor politice, cum ar fi putut el accepta comandamentele altor dogme, fie ele și estetice?

Momentul selectat de noi are în atenție

legătura spirituală şi artistică înfiripată între regizori precum Manole Marcus, Iulian Mihu şi Andrei Blaier, ale căror opere reprezintă reacţii creatoare faţă de schimbările din sensibilitatea estetică europeană, în egală măsură personale şi energice. Lor le-am adăugat încă două portrete – cele ale regizorilor Lucian Bratu şi Gheorghe Vitanidis – pentru a da măsura complexităţii cinematografului românesc al perioadei

Cartea despre aceşti 5 regizori de film din anii ’60-’80 are în intenţie să dovedească, printr-o lectură aplicată a filmelor selecţionate, diversitatea tendinţelor manifestate în discursul nostru cinematografic.

Există, în acest decupaj istoric, o certă notă fundamentală comună (pe care fatalmente şi-o împart toţi artiştii puşi faţă în faţă cu un regim politic opresiv), dar şi modulaţii estetice complementare sau diferite.

Din această perspectivă propunem, în volumul de faţă, lectura operelor unor regizori cu atitudini artistice originale, diversitatea sensibilităţilor fiind criteriul panoramării noastre.

Creatorii despre care va fi vorba în această carte au găsit o formulă care să îmbine armonios experimentul formal şi “reflectarea realităţii”, punând accent fie pe unul, fie pe altul dintre termenii binomului. Interesaţi de curentele cinematografice afirmate în Occident, ei nu s-au lăsat cu totul seduşi de ele; chemarea civic-istorică a fost la fel de puternică. În centrul filmelor lor se află

o temă veche de când lumea, *omul în istorie*, surprins în evantaiul tuturor registrelor – de la comic până la tragic şi grotesc. De aceea, cinematografia lui Andrei Blaier, Manole Marcus, Iulian Mihu, Lucian Bratu, Gheorghe Vitanidis ştie să vorbească şi pe limba tinerilor de astăzi.

Maestrul Andrei Blaier, căruia i-am propus să fie alături de noi în acest proiect, a acceptat să deschidă cu el evocarea ce urmează.

Legătura profundă a regizorului cu timpul pe care l-a străbătut poate fi retrospectivă şi introspectivă în acelaşi timp.

Avem ocazia de a vedea cum *faptul divers* reflectat în paginile unei cărți poate da coerență estetică unui impuls creator ce durează, fiindcă ***despre regizorul Andrei Blaier scriem la timpul prezent.***

Alături de chipurile prietenilor şi colegilor de generație evocați în diversele noastre discuții despre filmele româneşti, Andrei Blaier ştie să reînvie şi „momentul de grație" al anilor '60-'80, pe care critica de specialitate îl va numi, peste ani, „revoluția expresivă" (**Il cinema socialista romeno. Aspetti del neorealismo tra il 1950 e il 1970** de Luciano Mallozzi, Editura NonSoloParole, Napoli, 2004).

Andrei Blaier,
un inventiv reflexiv

Andrei Blaier se impune în filmul românesc ca un pasionat cineast al faptului de viață, al actualității ce stimulează imaginația şi creează legături profunde cu adevărul existenței.

Libertate de expresie față de standardele vremii şi participare pe linie proprie, sub influența puternic personalizată a neorealismului italian (De Sica şi Zavattini) la „revoluția expresivă" din cinematografia românească (deceniile 5-6, sec 20)

Diversitatea întâmplărilor vieții, oamenii surprinzător de ingenioşi în firescul de zi cu zi, evenimentele ce alcătuiesc un tablou viu, necesar înțelegerii, tot acest prea-plin de fapte nesemnificative la prima vedere, reprezintă pentru regizor tot atâtea resurse

www.dacoromanica.ro

de sporire fertilă a densității existențiale a umanului. Acest lucru impunea o estetică dincolo de neorealism, curentul des amintit cu ocazia analizelor filmice ale perioadei respective. Rolul cineastului fiind, în acest caz, nu doar acela de a restitui filmului ce aparține filmului, adică naturaleţea şi firescul care îi sunt intrinseci, dar şi de a găsi o soluție care să permită oricărei constrângeri ideologice să devină suplă şi nuanțată în exprimarea contactului direct dintre om şi realitate.

În acest sens, filmele semnate de regizorul Andrei Blaier au o importantă doză din firescul de care era nevoie în acel moment al căutării reperelor, atât în viață cât şi în artă.

În 1962, în filmul-portret *A fost prietenul meu* (scenariu de Dumitru Carabăț şi Mircea Mohor) cu Nicolae Sireteanu, Ștefan Ciobotăraşu, Victor Rebengiuc, Flavia Buref si alți actori de nuanță şi eleganță interpretativă, Blaier propune un portret moral, dar nu renunță la stilizarea necesară perceperii lui ca om normal, în afara acestor delicii de tip distinctiv. El aduce aşadar zona de nefiresc al tipizării unilaterale spre conținutul necesar, fără limitări procustiene, dacă imaginea-efigie este

diminuată prin motivul copilului ce are voie să citească altfel întâmplările, cu percepția traseului de basm şi legendă, pentru că nu atât portretul în naturaleţea sa este obiectivul filmului cât lumea în feţele ei incredibil de contorsionate, alimentate de iubire şi ură, de tristeţe şi speranţă.

Filmul nu ar putea să nu placă şi astăzi, fiindcă jocul discret al actorilor menţionaţi şi maturitatea copilului lucid, atent la întâmplările vieţii, precum şi celelalte aspecte ce ţin de gândirea regizorului şi de munca acestuia cu imaginea, elocventă prin simpla ei apariţie, toate acestea fac din *A fost prietenul meu* un film vizionat şi în prezent, în măsura în care publicul păstrează candoarea acceptării convenţiei ideologice a epocii, dar având şi conştiinţa importanţei sale în evoluţia creatoare a regizorului Andrei Blaier.

Pentru *Dimineţile unui băiat cuminte* lucrurile se schimbă însă aproape cu totul, fiindcă regizorul depăşeşte anecdoticul dogmatic (fără a-l eluda, fără polemică) şi se metamorfozează în ferment ilariant sau poate doar în energie esenţială pentru a pătrunde în miezul faptelor şi nu în morala lor, încât abia acum se încheie pactul cu

www.dacoromanica.ro

actualitatea, cu viul întâmplărilor notorii ca identificare şi mereu altfel formulate ca estetică a cotidianului.

Filmele lui Andrei Blaier se organizează parcă de la sine în diverse incipituri, de cele mai mute ori cu dezinvoltură compoziţională, acest efect de captare a atenţiei fiind, precum în poliţistele cele mai izbutite, un mod de participare afectivă sau măcar de curiozitate din partea spectatorului. Blaier nu povesteşte, filmele sale se unifică cel mai des prin diverse liane delicate pentru ca în primul ax al fuziunilor să stea emoţia şi sentimentul participării pe viu la un eveniment a cărui experimentare ne face sa părăsim distanţa, deşi se doreşte de o maximă obiectivitate, dar dinspre partea dinăuntru a lucrurilor întâmplate.

Pentru Andrei Blaier importantă este întâmplarea ce semnalizează relaţia umană. El nu urmăreşte psihologiile şi nu le adaugă nimic care să tulbure cu ceva perceperea firescului, fie în om fie în eveniment. Înregistrează însă cu spontaneitate şi dezinvoltură, reuşind să unifice, ca într-o ţesătură rară, cele mai simple motive de viaţă, şi nu mai puţin de film, prietenia în special, dar şi frânturile de intimitate deseori greu de

răzbătut spre exterior în absența imaginii. Axate pe o fabulație rareori monotonă, deși în filmele cu impact cvasiideologic de până în anii 80 şi ceva se păstrează, fie şi prin spațializări simbolice, însemnele unor stereotipii, şantierul, sau tipografia, de exemplu, ca locații-pepinieră de moralitate. Dar, aşa cum s-a observat deja, acestea sunt, în cele mai bune pelicule, doar vizitate de ideologie nu şi îmbibate, suprafața lucrurilor atât de bine redată în filmele lui Andrei Blaier fiind ca o mănuşă în care se odihneşte mâna providenței sau, dacă vrem, a magicianului ce scoate la iveală clipe de adevăr şi puritate, luminoase confesiuni existențiale sau discrete sentimente de tandrețe şi dăruire sufletească.

În 1971, apare filmul *Pădurea pierdută*, dupa un scenariu de Mihnea Gheorghiu, o forma de legendă ce intră in cadrul contemporan printr-un personaj cu rol de resoneur care a trait întâmplari dramatice intr-o copilarie pe care o regaseşte in amintiri cu ocazia revenirii in satul natal, Lunca, medic fiind, dupa un sfert de veac de la incheierea razboiului.

Cele doua momente temporale şi intâmplările ce leagă trecutul de prezent sunt retrăite mental (vizualizate

www.dacoromanica.ro

filmic) în gândurile tânărului doctor ce are o anume versiune a întamplărilor petrecute odinioară.

Unul dintre protagoniştii scenariului tragic (fratele cel mare, în tandemul fraților rivali), va povesti cum s-au petrecut lucrurile în realitate, acelaşi final, împuşcarea miresei fratelui cel mare, iubită şi de fratele mai mic fiind, în acestă variantă atribuită nemților. Aceştia dau foc pădurii labirintice, locul în care se adapostea acest haiduc cu statut dual, între luptător antifascist şi tâlhar temut, figură romantică care subjugă femeile. Tânăra Lia, cea care scotea rațele sălbatice rănite din apă pentru a le salva, va fi obiectul disputei dintre frați, în chiar ziua nunții, răzvrătitul din codru apărând pentru a o atrage spre sine, fascinație căreia fata nu-i rezistă.

Satul întreg, nuntaşii de fapt, vor pleca cu făcliile aprinse să o aducă înapoi, dar va fi adusă moartă. Convinşi că s-a petrecut o răfuială între cei doi şi mireasa fusese astfel omorâtă de mirele ei, sau poate invers, drama pare încheiată, dar vesiunea pe care o află tânarul doctor plecat de atunci din sat, este una diferită, nemții dând foc pădurii după ce împuşcaseră din întâmplare fata.

Am relatat aceste amănunte pentru că, simpla

lor enumerare faptică poate să fie vizualizată, efectul, conținut in scenariul poetizat şi dramatic, prin care Mihnea Gheorghiu face povestea veridică şi o reface apoi în legendă, fiind tulburătoare.

Cele două roluri ale fraților rivali sunt interpretate de Ilarion Ciobanu şi respectiv, Cornel Patrichi, tânăra, lunatică şi confuză, naiadă predestinată parcă spre victimizare, (Leni Pințea-Homeag), totul în atmosfera tipizată, realistă a satului pescăresc, cu micile sale conflicte şi incidența dură a marelui conflict datorat războiului.

Adevăratul personaj rămâne, sadovenianul motiv al codrului, tainic şi provocator, filmat cu irizări de ținut al vrajei şi speranței, al destinului şi sacrificiului, cele mai izbutile momente de tensiune lirico-dramatică fiind chiar cele în care, iubirile şi moartea se petrec aici, în desişul straniu al pădurii.

Finalul întâmplărilor povestite „a doua oară" produc o tulburătoare metamorfoză, realul devine un miraj al trecerii, glasul pădurii aprinse de torțele nemților devine glasul urlet al celui încolțit şi care va rămane prizonier al ruinelor unei morți apoteotice.

Prevăzut cu întrega armătură a temelor îndrăgite de regizor, prietenie, dualitate, iubire, gelozie, victimizare, destin, cu surprinzătoare reformulări, cum ar fi legăturile umane ce depăşesc animalicul sangvinar dar sunt distruse de forţele oarbe, fără chip, filmul este o legendă deschisă spre cotidian. Un film despre un dezastru, un poem al naturii, un film ce alimentează o anumită sensibilitate, de care regizorul Andrei Blaier nu se desparte cu uşurinţă, poematicul şi problematizarea întâmplărilor vieţii, surprinse în punctele de contact cu istoria, reprezintă o conduită în care toate adversităţile pot fi unite, fără a leza sau a renunţa la mesaj.

În 1977 apare filmul *Urgia*, în care regia lui Andrei Blaier include şi contribuţia unui debutant în domeniu, operatorul Iosif Demian. Filmul evocă o întâmplare dintr-un sat moldovenesc, în nordul îndepărtat, unde o familie este practic distrusă dintr-o primă lovitură prin moartea în război a fiului (Mihai) şi apoi prin sinuciderea fiicei, Rodica, cea care îşi curmă viaţa când înţelege că fericirea ei este distrusă, soţul ei întorcându-se schilod de pe front.

Miezul de şoc al peliculei se afla însă în planul

psihologicului fiindcă, bătrânul, tatăl va suferi un şoc a cărui duritate îl îndeamnă spre o atitudine de mare densitate dramatică, oarecum similară cu cele din marile tragedii greceşti, o formă de automutilare sau de îngropare de viu. El se închide într-o pivniță sau, mai exact, într-un colțișor de acolo, pentru a para, psihic vorbind, loviturile destinului. Complexul lui Iov, reformulat într-un stil non-retoric, cu aderență la o realitate social-istorică concretă şi la un caz „divers" stilizat până la volatilizarea asperităților, cu o scenografie arhitecturală, gravă şi spațializată pe module de sens (Ștefan Antonescu), este un film în care mâna forte a contopirii ideilor, (specifică regizorului Andrei Blaier) impune atenției spectatorului de ieri şi de azi.

Prezența oarecum nefirească a lumii țărăneşti într-un film semnat de Andrei Blaier, cel mai direct implicat în cotidianul citadin prin selecția preferențială a scenariilor pe care le regizează, aşadar această pătrundere într-un alt univers de viață şi o altă mentalitate, se dovedeşte remarcabilă. Nu numai lipsa de ornamental stilistic gratuit sau de lirism stingher sunt calitățile acestui film de compoziție şi anvergură tematică, dar şi

puternica vână dramatică, autenticitatea celor trei planuri şi nu mai puțin deplina fuziune a nefirescului exterior cu firescul distrugerii umane, stratul unei emoții tragice şi al unui studiu de psihologie țărănească, finețea analitică şi perfecțiunea unghiurilor de filmare, construcția planurilor şi a selecției expresive a adevărului individual şi colectiv, totul intră într-o firească armonie cu estetica pe care Blaier o anunțase deja până atunci şi avea să o reformuleze printr-o tot mai clară simplificare în filmele următoare.

Andrei Blaier face, în cele mai varii situații, printr-o tăietură de maestru, spectacol. Secvențele se întâlnesc pentru a pulsa emoția spre o soluție, nu neapărat surprinzătoare dar întotdeauna filmic importantă fiindcă rezistă şi impune atenție. Imaginea se deschide spre înțelesul din care dezvăluie parțial, mai mult mereu, făcându-ne părtaşi la capcanele vieții şi uneori la semnificația acestora. Regizorul descoperă, reface sensuri, dilată şi apoi rezolvă printr-o ritmică şi o construcție filmică ce are câte puțin din toate zonele fierbinți ale vieții, vulnerabilitatea trăirii autentice.

Viziunea regizorală este relaxată ca tonalitate

chiar şi în finalurile de dramatism intens, precum cele din *Dimineţile*.. sau *Ilustrate cu flori de câmp*. Regizorul încearcă să discute ce este semnificativ în fragmente de cotidian, dar de cele mai multe ori totul se dublează de o străvezie şi discret înserată ordine secundară.

În *Ilustrate*…, sosirea eroinei în gara de provincie unde-şi va afla sfârşitul conţine un comentariu de imagine ce are rol de premonitorie asociere vizuală (coroanele de înmormântare ce călătoresc alături de ea), iar coincidenţele bizare ale dualului ritualic (nunta şi moartea cu rolul dublu al moaşei-naşă) decid asupra spectrului tragic al altui teribil fapt divers, de astă dată cu mai puţin noroc pentru cei care-i cad victime.

Filmografia unui regizor extrem de unitar dar şi cu o diversitate de nuanţe, ce dezvăluie aplicaţie spirituală asupra marilor teme ale creaţiei cinematografice, ar putea fi privită prin prisma câtorva teme-motive, dacă nu teme-fetiş, precum eşecul fericirii, asaltul răului, ce poate fi aproape în orice clipă, dar şi posibila evadare ce aduce în joc sacrificii şi noblețe sufletească, fiindcă prietenia este un sentiment superior ce funcţionează ca mesaj mitic, dacă nu chir sacral, într-o cinematografie

lipsită de şansa înnobilării prin magicul religiozității purificatoare.

Andrei Blaier facilitează întâmplarea şi aduce în prim-plan accidente existențiale, astfel încât pericole precum focul sau apa se metamorfozează (cu acelaşi efect al esențializării, am putea spune, ca şi elementele la Peter Brook), în tot atâtea secvențe de incidență cvasieroică, fiindcă cei care se includ in peisajul minat sunt şi potențiali învingători. Două filme importante sunt racordate la şocul focului. Cel dintâi este *Fapt divers*, în care eroul, anonimul salvator ce scoate copiii din casa de țară în flăcări şi dispare în necunoscut, devine totodată victimă, fiind la rândul său urmărit de prietenii săi, ajunşi făptaşii răului de care eroul s-a dezis. Poate e vorba aici doar de conformism şi poncife, dar nu este lipsit de importanță acest unghi de existență la limită, în care prietenul se dovedeşte a fi un trădător în slujba binelui. Suferințele şi spaima sunt ținute la pragul suspensului, şi tocmai acest lucru declanşează narațiunea în planul ei de profunzime, de adevăr secundar, nedivulgabil.

Focul nu este mai puțin devastator în *Prin cenuşa imperiului*, în care filmul de război este secundar, făcând

loc pericolului prin acelaşi mod al diversității permanente şi al eroizării existenței în starea ei normală de supraviețuire. Andrei Blaier nu face nicicând poematica naturii ca atare, fiind prea citadin pentru a simți în mod natural peisajul rural dar, mergând pe urmele scenariului, el realizează o geografie simbolică în care apa, pustiul-pietros şi focul sunt amenințări permanente prin care trece personajul Darie.

Natură dual, tânăr novice şi depozitar al vechimii în codul său genetic, convingător în premoniții şi naiv în contact cu viclenia umană, personajul se proiectează singur în lumea stranie a legendarului. Stânca devenită Uriaşul este o hipertrofiere datorată febrei dar cu evident scuar basmic. Interferența elegantă a basmului este de fapt țesătura pe care o realizează filmele lui Blaier, fiecare sens fiind înscris într-un posibil mit asupra căruia acționează timpul demitizării, al eliminării unui supranatural ce ar face mai puțin credibil evenimentul decât simpla canava a simbolurilor voalate.

Dacă nu ar fi realizat decât trei filme, şi ne referim aici la *Dimineţile unui băiat cuminte*, la *Ilustrate cu flori de câmp* şi la *Prin cenuşa Imperiului,* chiar şi

atunci Andrei Blaier ar fi fost identic cu el însuşi, adică exact, viguros, inventiv, sugestiv, neliniştitor.

Nu credem că tonul grav, tragic sau cel puțin dramatic reprezintă punctul de contact cu realitatea sonoră a interiorității creatorului. Nu sunt fireşti atât melodramele cât faptele ce semnalizează imprevizibil. Poate că originea neorealistă a inspirației ar explica oarecum acest aspect, dar credem că şi acest lucru ține nu de o modă, ci de o selecție în firescul sufletesc anterior impresiei sau contactului sensibilizator.

Mai curând interesat de întâmplările cu tâlc, de dramatismul etern în care povestea îți ascunde originea semnificativă, regizorul o resuscitează cu dorința de a-i da glas, chip, formă. Blaier plăsmuieşte cu o mână sigură cele ce-i sunt dezvăluite de glasul inventiv al lăuntrului uman şi se opreşte, cu rigoare, la cele ce sunt de repovestit. În spatele faptului divers stă un nuvelist, dar şi un eseist, un inițiator de morală sau măcar de observație, de enunț ordonator al gândurilor.

În ceea ce priveşte aspectul tehnic, al gramaticii narative, cineastul inventează cuvinte în vizual, le scrie cu ochii dinăuntru şi le face poveşti-adevărate, dar nu

www.dacoromanica.ro

auzite ci văzute. Înțelegem, din văzutul menționat, în *Ilustrate cu flori de câmp*, că fata va muri, chiar din tensiunea premonitorie a primei secvențe, cea a gării, în care totul enunță sensibil acest verdict, înțelegem că Vive va deveni eroul propriei sale revolte în care lumea labirintică a începutului nu are nimic dintr-un cadru citadin coerent, ci dintr-un interior ce trăieşte, la limita suportabilului, acest cotidian amorf sau cel degradat ca semnificație, morbid şi rece, al familiarului casei părinteşti. Înțelegem, de asemenea, că îl conducem pe Darie şi pe diplomat prin cenuşă, fiindcă tocmai în acest imperiu al distrugerii se pot ei întoarce înspre imaginea pe care nu o cunosc despre sine, una a legendarului hipertrofiat în cazul lui Darie, a eternei damnări, şi una a realității ce-l pierde pe jucătorul ce nu vrea să iasă în pagubă, chiar cu propriile-i arme, ducându-l spre genericul unei existențe sub semnul interogației lăuntrice. Poate a fost aşa poate nu a fost aşa, iată replica impresionant de elocventă pe care o repetă Diplomatul, şi care rămâne nu doar ecoul vieții sale, ci al oricărei vieți pământeşti.

Structură spirituală severă în alegerea esențelor,

dar abilă şi flexibilă în exprimarea acestora, Blaier scoate din pasta uneori nediferențiată a vieții, acele fire invizibile prin care dă consistență temelor sale.

Într-un interviu în care selecta din amintiri cele mai importante lucruri legate de viața sa de creator, dar şi de firesc cotidian, de trăire autentică, Andrei Blaier mărturiseşte că simte (aducând mărturisirea şi în prezentul imediat), atunci când o femeie este interesată de el, când încearcă o anume emoție față de el şi că, desigur, atunci vibrația sufletească este purificată şi autentică şi pentru el. Asta l-a făcut să reacționeze variat şi divers la astfel de stimuli care, mărturiseşte maestrul cu umor, nu au lipsit şi nu lipsesc. Ne putem imagina această zonă de acces intim şi de vibrație singulară prin care regizorul comunică cu sentimentele şi de aceea, despre marile sentimente ale omului, este poate mai greu să faci un film în situațiile de viață-limită decât în cele erotice. Erotismul de mare finețe devine, pentru o privire înapoi, o cale de scoatere din infernul patimilor omeneşti, astfel că cele mai fine trăiri pe care regizorul nu le pierde din vedere, dar nici nu le epuizează, dau mitului şansa de a genera mereu călătorii spre lumea nevăzută.

Lucid şi sever, Blaier se exprimă asupra filmelor sale în diversele ocazii în care studenții îi solicită interviuri. O face cu simțul datoriei şi cu o fermecătoare pudoare morală atunci când spune că unele dintre peliculele de tinerețe sunt cam convenționale (*A fost prietenul meu*, de exemplu). Totuşi şi în aceste cazuri se adaugă o explicație care este, desigur justă: „am căutat măcar să fac sentimentul, sensibilitatea, autentice". Tot despre autenticitate vorbeşte maestrul şi atunci când, cu aceeaşi franchețe a dialogului colocvial, spune că între *adevăr* şi *autentic* nu se poate face egalitate, iar filmul, da, filmul nu e viață, căci filmul trebuie să caute în viață dar să redea sentimentele în pura lor ființare, în absolut, motivul acesta fiind suficient pentru a explica realitatea aparent neconvingătoare a unui film mai nou, de după 90*, Crucea de piatră,* care, deşi putea folosi nestingherit limbajul frust, cu aderență la publicul curios, preferă să trimită spre o realitate poate vulgară, dar a cărei amintire se poate metamorfoza în artă, în savoare senzorială discretă, delicată chiar, într-un timbru a cărui sonoritate nu poate fi părăsită de regizor de dragul unor stridențe aleatorii.

O istorie care se poate citi în totala libertate a improvizației, ar fi cea prezentată în filmul *Crucea de piatră*, unul dintre non-conformismele prin care regizorul privește spre lumea trecută din prezent, în sfârşit, permisiv.

Filmul este un aranjament de module narative, fiecare funcțional în sine, aşadar filmic şi a căror grupare în ordinea firească a povestirii conduce spre o savuroasă perspectivă asupra unei migrații. Prostituatele pornesc, mai de voie de nevoie inițial dar apoi cu agerime, înspre alt destin, spre viața politică, într-un moment de maximă teroare ideologică, (cea a tătucului Stalin) care însă, ca orice moment fanatic este şi cel mai deschis spre absurd şi ridicol, aşadar spre spectacol.

Politica şi prostituția sunt, pare a spune regizorul, două puteri fascinante şi uşor reversibile una în alta, fie şi în variata de maximă audiență a începuturilor „mobilizatoare" ale flagelului roşu.

Personajele, fetele de la *Crucea de piatră*, îşi fac meseria cu o vădită plăcere profesională, artistic nu de puține ori prin soluții ingenioase şi o superioritate bine dozată față de novici cărora le rezolvă din mers

problemele fiziologice. Lejere în principii ele sunt parfumate, elegante, de obicei în format vestimentar sumar, dar comprehensibile până la sacrificiu de sine. Individualizările sunt fugitive dar repetitive în fiecare alveolă intrând pricepere şi personalitate cu mici traume ce sunt speculate de eşantionul militantelor pentru înregimentare în forme noi de viaţă, revoluţionară (un subsol cu sugestive dezlegări psihanalitice funcţionează inchizitorial între butoaiele bahice, masa roşie cu poza sacro-santificată a bolşevismului, un Underground ce viermuieşte de poftă convertită în datorie..., soluţiile scenografiei semnată de Ştefan Antonescu fiind un comentariu stilizat prin limbaj vizual excepţional).

Interesantă filmic este şi interferenţa celor trei planuri.

Exteriorul, (strada cuprinsă de pojarul demonstraţiilor, a festivismului), este vitriolant, abuziv declamator şi propagandistic, în care roşul, devine însemn ilariant, turbulent asociat haoticului, realizat prin mişcarea confuză, şi supradimensionarea acţiunilor sau devierea lor de la grav, impozant la hilar şi grotesc.

Interiorul unde sunt plăcerile ce urmează a fi

interzise, este în tonuri de verde şters, cu un tapet calm şi recuzită de bun gust, fără nici o ostentație, cu tablouri adecvate unei chermeze perpetue şi draperii ce liniştesc, prin ocrotitoare pavăză, spiritele mai sensibile.

Cel de-al treilea plan–decor, deja menționat, al labiritatului subteran devine centrul pulsativ, faustic–diseminat al mecanismului multiform. Totul devine un fel de conglomerat distorsionat, nefiresc precum părțile unei corporalități ce nu-şi poate spune numele ci doar funcția, aceea de a genera tensiuni, în tandem cu incinta biroului –inchizitorial in care statuia lui Lenin, butaforie sublimă a fondului, dirijeaza spre...ieşire.

Poate alte tipuri de mesaj ar fi fost posibile fără armătura vizuală menționată, acesta însă nu are nevoie de cuvinte pentru a fixa subtextul şi, meritul scenografului arhitect Ştefan Antonescu este exemplar, regizorul fiind secondat în concepție, îndeaproape de comentariul plastic.

Filmul are dezinvoltură de compoziție şi mânuire a imaginilor semnificative prin existența lor în cadru (vezi ofițerul rus dansând cu pantalonii în vine, Fănuş Neagu într-un minirol de compoziție), şi face cunoscut un tip de umor sarcastic, dar are miezul pe care regizorul

Andrei Blaier îl lasă vizibil ca amprentă personală, cu farmecul imaginației mai acerbe sau mai domolite.

Crucea de piatră rămâne un film actual (*Politica şi Prostituția* era titlul unui editorial zilele trecute), şi o importantă opțiune stilistică în care regizorul Andrei Blaier îşi arată abilitatea ținând pasul contemporaneizării inspirației în trendul cinematografiei naționale.

Un film fluent, prin dislocări narative, cu un personaj de fuziune între lumi, un alt Diplomat generic (Gheorghe Dinică, care nu trebuie să facă altceva decât să apară şi să fixeze partitura pentru a face personajul interpretat să existe), cu o ideatică transparență ce face posibilă antiteza natural-artificial, dar şi identitatea, ambele reprezentări ale celor două forțe ale acțiunii, politica şi prostituția.

Fară moralizare dar cu sugestie descriptivă, filmul are un final simbolic, intre confuzie de valori şi fascinație, intre hazard şi alegerea destinului, mireasa, prostituată ce căpătase un statut superior prin şansa unei căsătorii, fuge spre camionul în care fostele ei colege se îmbarcaseră spre destinația de simpatizante ale noii puteri. Dezamorsând poncifele unui final fericit*, Crucea*

de piatră, are o soluție mai puțin convențională, lăsată ca joc cu rigoarea existențială, privire din înălțime a unui rezoneur matur şi exigent care însă nu a uitat că filmul este şi o permanentă rescriere a altor scrieri.

Există în filmele lui Andrei Blaier o importantă sursă memorialistică şi aceasta ar putea fi şi explicația implicării regizorului în scenarii pe care mărturiseşte că le adaptează sensibilității sale chiar atunci când nu le face singur, fiindcă, fără acel miez de existență intimă închisă în diversitatea faptelor, realizarea filmului nu ar fi posibilă. Prin urmare, autenticitatea constă, pentru Andrei Blaier, în privirea participativă, în sinceritatea de care vorbeşte că e necesar să o regăsească sub forma *sublimării vieții*, pentru că orice povestire aduce o doză de sublim prin care cineastul îşi construieşte de fapt accesul spre confesiuni disimulate.

Amintind pe cei mai importanți scenariști care au realizat povestirile vii ale filmelor pe care le-a regizat, Titus Popovici, Mihnea Gheorghiu, Dumitru Carabăț, Constantin Stoiciu, regizorul precizează că nu ar fi putut face un film pe un scenariu nepersonalizat, sau pentru care nu ar fi avut cel puțin o relație de intimitate sufletească cu

cel care l-a creat, un fond comun de sensibilitate fiindcă, afirmă el, „nu am putut fi niciodată mercenar”.

Amintindu-şi cu plăcere de marii actori ce au făcut uneori un stil prin chiar tipul de rol care le-a fost oferit Blaier în cutare sau cutare film, regizorul o evocă laudativ pe Valeria Seciu, considerând-o o actriță „colosală” în debutul său din filmul *Casa neterminată*. Nu mai puțin sunt apreciate, desigur, rolurile lui Rebengiuc sau Dinică, Carmen Galin sau Dan Nuțu, fără însă a face din ei un fel de actori-fetiş*, marca Blaier*, fără a le stingheri originalitatea sau a le impune, în filmele sale, stiluri de evoluție personalizată, după cum se poate afirma că ar fi evoluat actorii în filmele lui Mihu, abordând alte dimensiuni artistice decât cele în care erau deja încadrabili. Fiindcă, acea libertate de tip neorealist pe care Blaier o impune ca formulă încă din *Ora H* (film apreciat şi susținut de Cesare Zavattini) permite atât formulări inedite ale rolurilor cât şi tipizări pe care fiecare realitate filmică le accesează cu plăcerea regăsirii modelului.

Viața ca joc al ființei cu moartea este marea temă pe care Andrei Blaier o expune imaginației sale

descriptive filmic şi narativ, viaţa şi suspansul spre care minutele se înşiră ca vrăbiile pe sârmă, viaţa şi acţiunea pe care le trăim în toate felurile, pentru că a exista este suprema probă de viaţă a omului în lume, iar a muri nu poate fi o întâmplare fără urme în lumea-decor pe care o străbat eroii săi, ce catalizează forţa larvară a existenţei în acte de bravură cotidiană.

Andrei Blaier este un căutător de simboluri existenţiale, de experienţe de viaţă plauzibile, care să îmbogăţească substanţa vitală, să aducă un confort spiritual care poate suplini teroarea sau declinul. Atunci când, prin soluţii mai spectaculoase, solicită acest fir epic în naraţiunea filmică se pot dramatiza destine, pot intra în generoasa fundaţie a eroicului, fie el al minimului necesar supravieţuirii, acte de solidaritate specială, ce fac din participarea la destinul celuilalt un cod intim de nedepăşit.

Regizorul scutură pomul vieţii şi alege roadele bune, inocenţii săi au atâta puritate şi atâta generozitate sufletească încât orice li se întâmplă sau li se poate întâmpla nu-i atinge defel. Ei sunt victime uneori, dar duc cu ei mesajul nevinovăţiei funciare. Cei diferiţi de

ei sunt sorbiți de noroiul vieții sau de justețea pedepsei (așa cum se petrec lucrurile cu dușmanii din trenul cu prizonieri ce se distrug unul pe celălalt, fără sens şi fără glorie).

Andrei Blaier nu inventează situații, el le descifrează şi le aduce în imagini, le face vii sau măcar credibile. Mitologicul se autentifică prin disimulări obiectivante, totul se petrece ca şi cum ar fi realitate, dar acest lucru se realizează prin naturalețea narațiunii filmice. Blaier nu caută să ne impună un model, nu este retoric şi nici moralist, ci reflexiv, valorile sunt contaminate de accidentalul ce le poate înghiți, dar ele stau la locul lor şi rămân inatacabile.

Plăcerea de a sta de vorbă cu regizorul Andrei Blaier este şi ea o experiență autentică. Maestrul este extrem de viu şi de atent, de o vervă cuceritoare în cadrul dialogului, însă puțin rezervat dacă cele discutate nu sunt pe sufletul său, ori dacă simte cumva o vagă idee ascunsă în interviul solicitat. Tocmai de aceea orice interviu, sau chiar un simplu dialog colegial cu regizorul rămâne în memoria interlocutorului, având astfel şansa de a fi deschis receptării publice.

Ca profesor de regie, Andei Blaier face cunoscute tinerei generații tainele unei meserii care este deopotrivă tehnică, inspirație, mister. Diversele discuții, interviuri şi proiecții pe care le înlesneşte celor care doresc să cunoască mai mult despre regia de film (şi despre filmul național în general) sunt o formă la fel de fertilă de compunere a scenariului-document, căci omul, regizorul şi cineastul arată aceeaşi neobosită energie creatoare.

***

Ineditul prin care se legitimizează valoric filmele pe care le propune Andrei Blaier este de fapt un salt de la neorealism la modernismul anticipator al postmodernismului.

Dezîncantarea, acea voită lipsă de farmec , de satisfacție pe care povestirea filmică o aducea, este înlocuită de autenticitate şi, implicit de un fel special de a discuta despre istorie.

Demistificarea, fie ea si prin solutii diversive, cu ambiguități sau anticlimax emoțional deschide trapa unui suflu nou de care are nevoie, formulă estetică deja prezentă în alte cinematografii. *Prin cenusa imperiului* se arată, istoriceşte vorbind, un fel de bruiaj al traseelor firesti pentru o astfel de acțiune, rezerva emoțională fiind adăpostită în substratul mitico-magic în timp

ce deriziunea întâmplărilor în care omul este prins în mecanism arată a fi fără sfârşit, începutul fiind refăcut la finalul filmului.

Perfecţionarea acestui impuls parodic va continua în cele mai multe pelicule încăt Crucea de piatră ramâne borna ce permite llimitare şi retrospecţie în filonul respectiv, istoricizarea barocă şi travestiul sentimental al degringoladei sociale atingând paroxismul.

Pe coordonate ce vor fi mult accesate în formule ulterioare precum cele minimaliste, se decupează şi povestirile depre tineri din filmele cu subiecte contemporane precum *Ilustrate cu flori de câmp* sau *Dimineţile unui baiat cuminte*. Ei sunt , ca în free cinema-ul britanic, cei care nu câştigă dar se retrag cu furie din competiţia fară fair-play a existenţei pe care o probează cu graţie şi dezinvoltură sportivă.

Mai direct spus, lecţiile de viaţa din filmele cu destinaţie strictă, sau cum am spune*, ale epocii*, sunt bruiate, în special la nivelul sugestiei, al ambiguizării sensurilor, formă de regenerare a autenticului cod al artei-onoare, sinceritate şi o premoniţie estetică pe care regizorul Andrei Blaier o lansează .

Victimizarea tinerei din *Ilustrate* sau a lui Vive din *Dimineţile*…este raportată la diverse resurse de relevanţă, la moartea ce vine din vină umană, din nepăsare sau chiar din calcul. Intervine aici motivul hamletian al chestionării publice asupra faptelor de viaţă

la care asistăm sau care fac din noi personaje în sensul recurenței lor în viață, sau al îndepărtării ineluctabile în timpul fabulos sau istoric. Pe acestea nu le mai simțim ca modele sau nu le mai sesizăm manipularea afectivă, deoarece vina şi nevinovăția, rezolvarea şi ieşirea din criza existențială se fac pe cont propriu, ca o emancipare de care regizorul se foloseşte pentru a purifica viziunea de poncife, dar şi pentru a nu renunța la coerența discursului familiar şi bine pus la punct, coerență ce se arată potențial dar se şi îndepărtează în acelaşi timp, tehnică ce anticipează postmodernismul.

În acelaşi sens, *Dimineţile unui băiat cuminte*, film ce refuză să facă exercițiul obişnuit al tipizării pe eroismul şi morala cerute în astfel de scenarii, aşadar, în acest evadat din rigidul lot al adolescenților liniari sau măcar perfectibili, se regăseau, în autenticul lor, tinerii obişnuiți ce trăiau şi atunci dramele fireşti ale noncomunicării, ale neîmplinirii, dar nu prin neşansă ci prin refuzul înregimentării în procustienele întinderi ale familiei şi societății. Căutător de alte dimensiuni, de un absolut ce nu are valori nemăsurate ci ține de sinceritatea şi dezinvoltura relațiilor umane, dar mai cu seamă de autenticul trăirii propriei vieți, acesta este statutul lui Vive, iar Blaier îl distribuie în acest rol pe Dan Nuțu, un artist ale cărui chip, alură şi chiar înfățişare în ansamblul lor exprimă retragerea în adâncul greu de străbătut fără privirea vieții adevarate.

Ipostaziat în special în rol de victimă şi nu de puține ori misterios chiar şi pentru cei apropiați, Dan Nuțu va traversa câteva pelicule importante ale vremii în eşantionul celor delicați, al înstrăinaților enigmatici, iubiți pentru rebeliunea lor, delicatețea ce ține de survolarea promiscuității morale, o inaccesibilitate dureroasă dar cu atât mai provocatoare pe care cinematograful contemporan o susține fie prin variantele antieroicului fie prin cele ale parodierii modelelor. Cu toate aceste grațioase şi stilizate însuşiri Irina Petrescu, (Mariana în *Dimineţile unui băiat cuminte*) este partenera pereche a unui astfel de efeb al timpului încercărilor, încercări de a muta tiparul spre alte modele dacât cele existente deja la noi, greu de dărâmat şi atât de vii în cinematograful european, dacă e să-i amintim în special pe eroii şi eroinele lui Antonioni (la care preferința pentru feminitate nu distruge însă prototipul psihologic).

Interesant ni se pare acelaşi strat de ceară sub care se conturează sentimente, acelaşi ton sobru şi fin în care sunt prinşi în plasă eroii netipici şi mereu căutători de alte orizonturi, pe care Andrei Blaier îi trimite parcă să sperie, să aducă mai mult moarte decât viață în lumea atât de rigidă pe care aceştia o traversează somnambulic.

Gesturi si grimase sumare, uneori câteva efuziuni, relații prieteneşti oarecum paternale sau ținând de o prietenie ocrotitoare, de refugii sufleteşti şi de frustrări ce se dovedesc la fel de substanțiale ca şi micile

www.dacoromanica.ro

satisfacții de frăție spirituală, iată un rezumativ conținut al evoluției afective ale acestor personaje ”speciale”. Filmele de sfârşit de mileniu, prin care Andrei Blaier comentează viața şi valorile ei particulare sau perene, refac, în cele mai multe cazuri, mentalități de elită sau cel puțin refractare înregimentării. O fată, un băiat, un tandem al conjuncturii sau al destinului, iată o lume în care segregarea nu are obiectiv social sau politic, în pofida închiderii personajelor în acest cerc semnificativ şi excitant al timpului respectiv.

Nu glasul politic, moral sau al conştiintei pur şi simplu este cel care sparge tiparele, cât acel sunet profund ce vine de departe şi povesteşte alert, dar nu mai puțin iscusit, despre fapte de demult, al căror adevăr regizorul îl face auzit din poziție homerică. Lipsit de subiectivitate sentimentală, autorul acestor pelicule îți lasă personajele să existe prin chiar consistența lor de purtători ai unor probleme eterne. Poate aici este şi punctul de contact al temelor sale cu alte filme, mai noi, în care se refac traseele amintite (*Ilustrate*… şi *4, 3, 2* de Cristian Mungiu, filmul ce reface pe traseul esențial al temei, elegiacul poveştii despre dramele destinului tinerilor obligați să ia decizia solidarității de atitudine morală, cu orice risc).

Gânditor şi atent cu faptele vieții, Blaier există ca privire afectivă, dar nu îți impune sentimentele, le lasă să existe prin ele şi prin contactul lor cu realitatea

care le alimentează existența artistică. Iritabilitatea este strigăt în *Dimineţile unui băiat cuminte*, tâlcuire conspirativ-elegiacă. În *Ilustrate cu flori de câmp*, poematică, fără a fi sentimentală. Andrei Blaier este un glas ce clamează adevăruri universale. Plăcerea de a-l asculta şi vedea în diversitatea invenţiilor propuse este fără îndoială generată de măiestria de a povesti, cu nerv şi surprinzătoare vioiciune asociativă, cu o doză de naivitate a descoperirilor, dar şi cu luciditatea necesităţii de a enunța adevărul ce trebuie adus la lumină.

Dimineţile unui băiat cuminte, film socotit drept reformator al limbajului dar şi al formulării temei sale preferate, viaţa şi felul în care tinerii o descoperă la lumina adevărului, a unei moralităti pe care doar ei ştiu să o trăiască, poate fi apreciat ca document al emancipării filmului romanesc al timpului, alături de *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie. Într-adevăr*, Dimineţile*… aduc o culoare proaspătă prin respingerea formelor bastarde de tip convenţional şi dogmatic din filmele de până atunci, dreptul la rostirea adevărului prin tăceri grele şi zgomote diforme.

A trăi, chiar la imperativ, *Vive !*, e deopotrivă o reacţie de apărare în faţa amorţitei existenţe mecanizate de poncifele rutinei cât şi un nume pe care tânărul revoltat şi aflat în căutarea unei vieţi autentice îl poartă ca un semnal al trecerii sale prin lume.

Se pot sugera multe alăturări prin care se defineşte

www.dacoromanica.ro

estetic pelicula semnată de Andrei Blaier, ce poate fi citită ca o epică dublă şi datorită imaginii-comentariu a gândului subiacent... Credem că tocmai aici este cu adevărat meritul filmului, alături de cel menţionat, *Reconstituire*a.

Poate e util însă să amintim aici şi comentariile lui Blaier prin mijlocirea operatorului Nicu Stan, care-l secondează la transcrierea acestei idei cinamatografice. Acesta devine un abil stilist al nuanţelor de alb-negru, de întuneric şi lumină al sensurilor clandestine.

Şantierul kafkian, pavoazările cu indicii descriptive (de carnaval, de exemplu, ce apar pe planşa agăţată pe un perete în sala de şedinţe), dar şi bruierea unei şedinţe în care nu este atât vorba de satiră cât de un comentariu despre „politeţe", acestea sunt poate câteva dintre cele mai la îndemână situaţii de comentat în filmul analizat aici. Fiecare secvenţă poate fi amintită pentru câte o subtilitate simbolică şi fiecare are nu mai puţin o coerenţă deplină, deşi flashbackul sparge cu repeziciune şi duritate ordinea firească a naraţiunii. Să amintim aici jocul probării pălăriilor, tăcerile cu iz de complot, dialogul dintre Mariana şi Vive, rigiditatea devenită conformism şi în relaţiile intime (Ştefan faţă de Mariana), ridicolul discuţiilor de la ceremonia din familia lui Fane atunci când se discută cu aplomb problema cancerului, chiar dacă invitaţii participă la o logodnă, ruptura lumilor şi ermetizarea situaţiilor

critice. Cei care nu le acceptă (vezi celebra secvență a mesei din filmul amintit al regizorului Cristian Mungiu) se retrag, formă a unui protest incriminatoriu față de indiferența și meschinăria grotescă. *Ilustrate cu flori de câmp* şi *Dimineţile unui baiat cuminte* se îndepărtează de sentimentalism și deschid polemic spre întâmplarea cu tâlc, discursul cinematografic propus de regizor.

Andrei Blaier: „Mor după țara asta. Simt că este o țară cu nişte oameni alături de care mă simt formidabil de bine oriunde mă mişc. Iubesc România, domnule! Nu pot să-ți ascund că peste tot în lume am fost curtat, să mă duc, să rămân. Peste tot... Nicio clipă nu mi-a trecut prin cap să nu mă întorc acasă. Unul dintre cei mai buni prieteni ai mei a fost Nichita Stănescu. Venea aici la mine ca la el acasă. Nu se poate să trăieşti fără poezie, fără minunile astea de oameni." (http://www.cuzanet.ro-Andrei Blaier: „Fiecare film pe care-l fac este un proces", 2008)

Andrei Blaier *(n. 15 mai 1933, Bucureşti) A absolvit cursurile Institutului Național de Artă Teatrală şi Cinematografică în 1956. Profesor universitar. Îndrumător, alături de Lucian Bratu, al mişcării de cineamatori.*

La filmare (centru-jos) 1968

Filme regizate de Andrei Blaier:

Ficțiune

• **Ora „H”** (1956) *Regie:* cu Sinișa Ivetici; *Scenariu:* Sinișa Ivetici, Andrei Blaier; *Imagine:* Lucian Penescu, Gheoorghe Dănilă, Sergiu Huzum; *Decoruri:* Peter Cristian, Ladislau Labancz; *Costume*: Ladislau Labancz; *Muzica:* Dan Jelescu, *Sunet:* Titus Suru; *Montaj:* Eugenia Gorovei; *Distribuție:* Doru Căpraru, Sinișa Ivetici, Antoaneta Glodeanu, George Ferra, Silvia Popovici, Mircea Dumitrescu.

•**Mingea**(1958)*Regie:*cuSinișaIvetici;*Scenariu:*FranciscMunteanu, Andrei Blaier, Sinișa Ivetici, *Imagine:* Lupu Gutman; *Decoruri:* Ladislau Labancz; *Costume:* Gertrude Gore; *Muzica:* Anatol Vieru, *Sunet:* Bujor Suru; *Montaj:* Eugenia Gorovei; *Distribuție:* Lazăr Vrabie, Andrei Codarcea, Ion Ulmeni, Sandu Sticlaru.

• **Prima melodie** (1958) *Regie:* cu Sinișa Ivetici*, Scenariu:* Dumitru Carabăț*, Imagine:* Lupu Gutman. *Decoruri:* Oltea Bălțatu*, Sunet:* Valentin Curocichin; *Distribuție:*Gabriela Marinescu, Sorin Buțan.
• **Furtuna**,(1960) *Regie:* cu Sinișa Ivetici*, Scenariu:* Titus Popovici, Francisc Munteanu*, Director artistic:* Sică Alexandrescu *, Imagine:* Aurel Boian, *Decoruri:* Constantin Simionescu, *Costume:* Lidia Luludis, *Muzica:* Alfred Mendelsohn*, Sunet:* Nicolae Ciolcă, *Montaj:* Adina Georgescu-Obrocea, *Distribuție:* Ion Manta, Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Nicolae Enache Praida, Dumitru Scânteie, Andrei Codarcea, Mircea Constantinescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Jules Cazaban, Marcel Angelescu, Gheorghe Soare, Ștefan Ciubotărașu, Natașa Alexandra, Ion Besoiu, Mitzura Arghezi, Benedict Dabija, Ernest Maftei, Florin Stroe, Romulus Neacșu, Victor Moldovan.
• **A fost prietenul meu** (1962) *Scenariu:* Dumitru Carabăț, Mircea Mohor, *Imagine:* Alexandru Înrorsureanu, *Decoruri:* Constantin Simionescu, *Costume:* Cornelia Peiulescu, *Muzica:* Radu Șerban, *Sunet:* Gheorghe Mărăi, *Montaj:* Adina Georgescu-Obrocea; *Distribuție:* Nicolae Sireteanu, Ștefan Ciubotărașu, Victor Rebengiuc, Flavia Buref, Ștefan Mihăilescu-Brăila), Silvian Simion, Silviu Stănculescu, Dumitru Chesa, Dem Rădulescu.
• **Casa neterminată** (1964) *Scenariu:* Dimos Rendis*, Imagine:* Alexandru David*, Decoruri:* Elena Forțu*, Costume:* Cornelia Peiulescu, *Muzica:* Radu Șerban*, Sunet:* Bogdan Cavadia*, Montaj:* Gabriela Nasta; *Distribuție:* Valeria Seciu, Val Săndulescu, Ștefan Tapalagă, Alexandru Repan, Sandu Sticlaru, Dorina Done.
• **Diminețile unui băiat cuminte** (1967) *Scenariu*: Constantin Stoiciu*, Imagine*: Nicu Stan*, Decoruri:* Aureliu Ionescu*, Costume:* Horia Popescu*, Muzica:* Radu Șerban*, Sunet*: Nicolae Ciolcă*, Distribuție:* Dan Nuțu, Irina Petrescu , Ștefan Ciubotărașu, Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, Octavian Cotescu, Mariana Mihuț, George Constantin, Carmen Galin.
• **Apoi s-a născut legenda**, (1968) *Regie:* Andrei Blaier*, Scenariu:*

www.dacoromanica.ro

Constantin Stoiciu, *Imagine:* Nicu Stan, *Decoruri:* Nicolae Drăgan, *Costume:* Nelly Merola, *Muzica:* Radu Şerban, *Sunet:* Nicolae Cioalcă, *Montaj:* Adina Georgescu; *Distribuţie:* Ilarion Ciobanu, Margareta Pogonat, George Calboreanu, Dan Nuţu, Ştefan Ciubotăraşu, Virgil Ogăşanu.

• **Discurs pentru o floare** (TV) / (1970) *Scenariu:* Vasile Rotaru, *Imagine:* Nicolae Niţă, *Montaj:* Marga Niţă, *Oprator şef:* Edwiga Adelman, *Distribuţie:* Marcel Anghelescu, Ştefan Tapalagă, Dorin Varga, Ernest Maftei.

• **Pădurea pierdută**, (1971) *Scenariu:* Mihnea Gheorghiu, *Imagine:* Nicu Stan, *Decoruri:* Aureliu Ionescu, *Costume:* Lidia Luludis, *Muzica*: Radu Şerban, *Sunet:* Nicolae Cioalcă, *Montaj:* Erika Aurian, *Distribuţie:* Ilarion Ciobanu, Cornel Patrichi, Adriana Ionescu, Cornel Coman, Ernest Maftei, Colea Răutu.

• **Cireşarii** (serial TV) / (1972) *Scenariu:* Constantin Chiriţă, Radu Dumitru, *Imagine:* Nicolae Niţă, *Decoruri:* Vasile Rotaru, *Muzica*: Radu Şerban, *Sunet:* Dan Dumitru, *Montaj:* Rada Călin, *Distribuţie:* Vasile Niţulescu, Mircea Şeptilici, Dorin Dron, Jean Lorin Florescu, Marcel Anghelescu, Andrei Codarcea, Cornel Coman.

• **Ilustrate cu flori de câmp** (1975) *Premiul* ACIN pentru regie*:* Andrei Blaier, *Scenariu:* Andrei Blaier, *Imagine:* Dinu Tănase, *Decoruri:* Vasile Rotaru, *Costune:* Ileana Oroveanu, *Muzica:* Radu Şerban, *Sunet:* Nicolae Ciolcă, *Montaj:* Maria Neagu, *Distribuţie:* Carmen Galin, Eliza Petrăchescu, Elena Albu, Dan Nuţu, George Mihăiţă, Dumitru Chesa, Eugen Mandric.

• **Prin cenuşa imperiului** (1976) *Marele premiu* ACIN pentru *Regie:* Andrei Blaier, *Scenariu:* Zaharia Stancu, *Imagine:* Dinu Tănase, *Decoruri:* Nicolae Endulescu, *Costume:* Horia Popescu, *Muzica:* Radu Şerban, *Sunet:* Bogdan Cavadia, Francisc Koos, *Montaj:* Magda Chişe-Ghincioiu, *Distribuţie:* Gheorghe Dinică, Gabriel Oseciuc, Cornel Coman, Irina Petrescu, Ştefan Sileanu, Ferencz Bencze, Ernest Maftei, Jean Reder, Florina Cercel, Constantin Rauţchi, Nucu Păunescu, Petre

Gheorghiu-Goe.
• **Urgia** (1977) *Regie:* cu Iosif Demian, *Scenariu:* Florin Năstase, *Imagine:* George Voicu, *Decoruri:* Ştefan Antonescu, *Costume:* Lidia Luludis, *Machiaj:* Vasilii Petrovici Ulianov, Mariana Datculescu, *Muzica:* Adrian Enescu, *Sunet:* Andrei Coler, *Montaj:* Maria Neagu. *Distribuţie:* Gheorghe Cozorici, Nicolae Praida, Luiza Orosz, Gelu Birău, Dana Dogaru, Ica Matache, Costel Constantin, Dan Condurache.
• **Trepte pe cer**, (1977) *Scenariu:* Andrei Blaier, *Imagine:* Nicu Stan, *Decoruri:* Ştefan Antonescu, *Costume:* Horia Popescu, *Muzica:* Radu Şerban, *Sunet:* Nicolae Ciolcă, *Montaj:* Maria Neagu, *Distribuţie:* Silvia Popovici, Gheorghe Dinică, Ilarion Ciobanu, Petre Gheorghiu, Dan Nuţu, Boris Ciornei, Dumitru Chesa.
• **Totul pentru fotbal,** (1978) *Scenariu:* Mircea Radu Iacoban, *Imagine:* Alexandru Groza, Costache Dumitru-Fony, *Decoruri:* Dodu Bălăşoiu, *Costume:* Oltea Ionescu, *Muzica:* Radu Şerban, *Sunet:* Bogdan Cavadia, *Montaj:* Maria Neagu, *Distribuţie*: Petre Gheorghiu, Aurel Giurumia, Paul Lavric, Ovidiu Schumacher, Gheorghe Dinică, Jean Constantin, Sebastian Papaiani, Emil Hossu, Monica Ghiuţă, Cornel Coman, Dorin Dron, Costel Constantinescu, Dumitru Chesa, Nicu Constantin.
• **Lumini şi umbre** (TV) / (1979-1982) *Regie:* cu Mihai Constantinescu, Mircea Mureşan, *Regia de montaj:* Marga Niţă, *Regizor tehnic:* Petrică Paşca, *Scenariu:* Titus Popovici, Francisc Munteanu, *Director film:* Ioan Iuga-Lozineşti, *Imagine:* Ovidiu Drugă, Nicolae Niţă, Sabin Devderea, *Scenografie:* Cornel Ionescu, *Decoruri:* Vasile Rotaru, *Costume:* Liana Manţoc, Eugenia Botănescu, *Muzica:* Temistocle Popa, Radu Şerban, *Sunet:* Ion Holtea, Ioan Tudor Dinuţă, Mihai Dragotă, Victor Hillerin, *Montaj:* Rada Călin, *Distribuţie:* Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, Ilarion Ciobanu, Valeria Seciu, Mariana Buruiană, Constantin Codrescu, Petre Gheorghiu, Adrian Pintea, Alexandru Repan, George Motoi, Mitică Popescu, Aurel Giurumia, Ion Besoiu, Julieta Szönyi,

Florin Zamfirescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru, Şerban Ionescu, Margareta Pogonat, Dan Condurache, Dinu Manolache.
• **Întunericul alb** (1982) *Scenariu:* Andrei Blaier, *Distribuţie*: Florin Călinescu, Valentin Uritescu, Gheorghe Dinescu, Gheorghe Dinică, Carmen Galin, Gheorghe Negoescu, Emanoil Petruţ, Silvia Ghelan, Dinu Ianculescu.
• **Rîdeţi ca-n viaţă** (1983) *Distribuţie:* Gheorghe Dinică, Oana Pellea, Stelian Nistor, Violeta Andrei, Alexandru Repan, Ilarion Ciobanu, Bogdan Gheorghiu
• **Fapt divers** (1984) *Scenariu:* Ioan Grigorescu, *Imagine:* Costache Dumitru-Fony, *Decoruri:* Ştefan Antonescu, *Costume:* Liana Manţoc, *Machiaj:* Ana Stan, *Muzica:* Dan Ştefanică, *Sunet:* Vasile Luca, *Montaj:* Maria Neagu, *Distribuţie:* Răzvan Popa, Patricia Grigoriu, Ilarion Ciobanu, Vasile Muraru, Mitică Popescu, Valentin Uritescu, Adrian Pintea, Flavius Constantinescu, Ion Anestin, Laszlo Tarr, Luminiţa Gheorghiu, Paul Lavric, Virgil Andriescu.
• **Bătălia din umbră** (1986) *Scenariu:* Mihai Opriş, Constantin Păun, *Imagine*: Doru Mitran, *Decoruri*: Magdalena Mărăşescu, *Costume:* Svetlana Mihăilescu, *Machiaj:* Eva Vajda, *Muzica:* Adrian Enescu, *Sunet:* Bujor Suru, *Montaj:* Maria Neagu.
Distribuţie: Dan Condurache (Victor Popescu), Alexandru Repan, Şerban Ionescu, Ilarion Ciobanu, Ştefan Sileanu, Doina Tamaş, Adrian Pintea, Constantin Codrescu.
• **Vacanţa cea mare** (1988) *Scenariu:* Andrei Blaier, *Imagine:* Doru Mitran, *Scenografie:* Maria Mărăşescu, *Costume: D*oina Levinţa, *Machiaj:* Ştefan Mihăilescu, *Muzica:* Dan Dimitriu, *Sunet:* Bujor Suru, *Montaj:* Victoriţa Nae. *Distribuţie:* Marcel Iureş, Tamara Creţulescu, Victor Odilo Cimbru, Valentin Mihali, Dorina Lazăr, Nicolae Secăreanu.
• **Dreptatea**, (1989 *Distribuţie:* Valentin Uritescu, Dorina Lazăr, Alexandru Repan, Dragoş Pâslaru, Ilinca Goia, Adrian Păduraru
• **Momentul adevărului**, (1989) *Distribuţie:* Mircea Albulescu,

Theodor Danetti, Eusebiu Ştefănescu, Ilinca Goia, Gheorghe Dinică, Alexandru Repan.

• **Divorț din dragoste** (1991) *Scenariu:* Titus Popovici, Mircea Cornișteanu, *Imagine:* Marian Stanciu, *Decoruri:* Marga Moldovan, *Costume:* Maria Peici, *Muzica:* George Natsis, *Sunet:* Mihai Orășanu, *Montaj:* Victoriţa Nae, *Distribuție:* Horațiu Mălăele, Emilia Popescu, Gheorghe Dinică, Dorina Lazăr, Petre Lupu, Magda Catone, Virgil Andriescu, Coca Bloos, Florin Anton, Andrei Finți.

• **Crucea de piatră** (1993) *Scenariu:* Titus Popovici, *Imagine:* Doru Mitran, Alexandru Solomon, Gabriel Kosuth, *Decoruri:* Ştefan Antonescu, *Costume:* Ileana Oroveanu, *Muzica:* Dan Ştefanică, *Sunet:* Ali Yener, *Montaj:* Victoriţa Nae, *Distribuție:* Gheorghe Dinică, Florina Cercel, Coca Bloos, Theodor Danetti, Carmen Tanase, Victoria Cociaş, Pamfil Ioan Francois, Mara Grigore, Florian Bala, Fanuş Neagu, Corina Dănilă, Silviu Biriş, Dorina Lazăr, Maria Teslaru, Ruxandra Sireteanu, Cerasela Iosifescu, George Negoescu, Gabriela Bobeş, Margareta Pogonat, Ştefan Sileanu, Ernest Maftei, Horea Popescu, Manuela Hărăbor, Ovidiu Cuncea, Ilarion Ciobanu.

• **Terente - regele bălților** (1995) *Scenariu:* Fănuş Neagu, Lucian Chişu, *Imagine:* Ion Dobre, *Decoruri:* Ştefan Antonescu, *Costume:* Iuliana Slotea, Ştefan Antonescu, *Muzica:* Dan Ştefanică, *Sunet:* Gheorghe Ilarian, *Montaj:* Victoriţa Nae, Distribuție: Gavril Pătru, Gheorghe Dinică, Mircea Rusu, Lucian Iancu, George Motoi, Tania Popa, Ruxandra Sireteanu, Mirela Ilie, Papil Panduru, Radu Justinian, Boris Ciornei, Boris Petroff, Coca Bloos, Constantin Codrescu, Cornel Revent, Dumitru Chesa, Eugenia Balaure, Ilarion Ciobanu, Rona Hartner, George Ivaşcu, Liliana Biclea, Valentin Popescu, Silviu Biriş, Ovidiu Cuncea, Ovidiu Moldovan.

• **Dulcea saună a morții** (2003) *Scenariu:* Petre Sălcudeanu, *Imagine:* Alexandru Solomon, *Decoruri:* Magdalena Mărăşescu, *Costume:* Janine, *Muzica:* Dan Ştefănică, *Sunet:* Andrei Chirosca,

Montaj: Mihai Mitici, *Cascador:* Ioan Albu, *Distribuție:* Mitică Popescu, Gheorghe Dinică, Nicolae Urs, Nicodim Ungureanu, Melania Medeleanu, Ion Haiduc, Sorin Bălășoiu, Sandu Duță, Nicolae Ion Santos, Marian Pascale, Ioan Albu, Elefterie Voiculescu, Daniel Tomescu, Constantin Draguşin, Emil Slotea, Ruxandra Sireteanu, Sorin Stratilat, Dumitru Rucăreanu, Valentin Teodosiu, Costel Constantin, Gheorghe Visu, Irina Movilă, Eugenia Şerban, Florin Zamfirescu.

Documentare
Instruiți, controlați, sancționați, (1970)
Prietenii, (1971)
Datoria, (1972)
Școala, (1975)
Avertismentul, (1975)
Despre Bucureşti, (1975)
Manevra, (1975)
Munca politică de masă - film TV, (1976)

pozând pentru amici

FOTOGRAME DIN FILME REGIZATE DE ANDREI BLAIER

1964 ***"Casa neterminată"***
imaginea Alexandru David

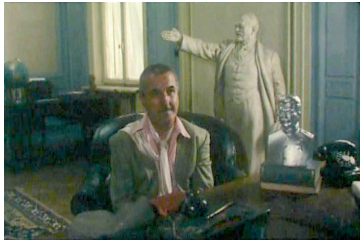
1966 ***"Dimineţile unui băiat cuminte"*** imaginea Nicu Stan

1971 ***"Pădurea pierdută"*** imaginea Nicu Stan

1974 ***"Ilustrate cu flori de câmp"*** imaginea Dinu Tănase

1975 ***"Prin cenuşa imperiului"*** imaginea Dinu Tănase

1993 ***"Crucea de piatră"***
imaginea Doru Mitran,
Gabriel Kosuth,
Alexandru Solomon



Lucian Bratu,
merge mai departe !

Individul şi lumea.

Alege exprimarea directă, de cele mai multe ori, a comentariului de tip psihologic, biologic şi social prin care sunt vizualizate destinele.

Experienţele lăuntrice sunt spiritualizate şi universurile de viaţă nu sunt exemplare pentru norma epocii.

Intensitatea prin care acestea se exprimă devine subversivă, nu prin negarea unor reguli cât prin nesupunerea la acestea.

Existenţa se personalizează, criteriul indivialităţii fiind preferat ca mandat expresiv al traseului ideologic din filmul propus de Lucian Bratu.

În primul său film, *Secretul cifrului,* regizorul exprimă câteva puncte de contact permanent cu lumea creată de aparatul de filmat, fie din punct de vedere tehnic fie compoziţional şi parţial tematic. Desigur, nu va rămâne cantonat în genul filmelor cu „hitlerişti", fie şi de spionaj, şi nici nu va juca rolul unui desluşitor de taine ale „bunilor împotriva răilor", dar va decide, cu acelaşi

www.dacoromanica.ro

simț al alertului interacțiunii umane în varii situații, să „abuzeze" de gros-planuri sau să facă din unghiulație o relație între personaj şi lume, între spațiul intim şi cel exterior.

Cu alegerea lui Emanoil Petruț în rolul principal (Ulea), un profil viril cu delicate trăsături de psihologie şi reflexivitate, Lucian Bratu este ispitit să lase vizibile şi inteligențele celorlalți, chiar dacă prin sofisticatele spații în care se ascund complotiştii, un castel „construit" în stil baroc cu alambicate şi stranii spații în care se închide istoria, sau prin jocul subtil şi dibaci al celor făcuți să piardă, dar nu înainte de a-şi epuiza partitura, torturând, atunci când le vine la îndemână sau jucându-se cu încrederea celorlalți, când încă nu sunt descoperiți.

Surprinzător în distribuție ni se pare a fi George Mărutză, cu o expresie de neregăsit in filmele ulterioare, un rictus de criminal sau poate de nevropat. Filmul aduce, ca tehnică vizuală, cu celebrele ecranizări expresioniste, dar ca atmosferă el tinde spre emoția epurată şi abundența detaliilor semnificative din pelicule precum *Roma, oraş deschis*, în care însă eroii se pot salva prin absența retorismului, de care filmul românesc nu se debarasează cu uşurință.

Concentraționar şi labirintic, spațiul acțiunii este o lume în sine, un indiciu de interpretare prin care secretul cifrului este, în timpul dat şi în tema dezbătută, un număr incitant, cu o lucrătură actoricească finisată

şi neostentativă, la care regizorul va lucra în continuare cu abilitate şi cu plăcerea de a dirija expresivitatea în devenire.

Emanoil Petruț va fi, în 1962, Tudor, în filmul cu titlu omonim, cu un scenariu de Mihnea Gheorghiu complex realizat, biografie şi film, în care istoria propune eroul iar pelicula firul „epopeic", atât lupta pentru pământ cât şi lupta împotriva turcilor, deschizând astfel ferestre spre alte momente asociate cu acțiunile protagonistului şi lumea prin care acesta trece meteoric.

Filmul obține diverse premii în epocă (la Buenos Aires, 1964, Premiul special al juriului şi Crucea Sudului, Statueta de argint la festivalul de la Cork, 1964, Marele premiu, Premiul pentru interpretare, Lica Gheorghiu şi Emanoil Petruț, dar şi Premiul pentru muzica, Gheorghe Dumitrescu, la Festivalul National al filmului de la Mamaia, 1964), dar şi un bun scor, locul 6 în ordinea descrescătoare în clasamentul filmului românesc cu cele mai multe vizionări, cel mai popular, lansat de *Cotidianul* pe 24 august 2005 (preluat din revista *Cinema*, probabil, conform Andrei Gorzo, AtelierLiterNet, 2006, 20. 06).

Lizibilitatea filmică este clară la nivelul mesajului şi urmăreşte impactul afectiv asupra spectatorului. Limbajul cinematografic este încărcat cu sensul narațiunii pe care, stilistic vorbind, o dezvoltă printr-o atentă coordonare dintre fond şi formă, dualitate ce asigură factura clasică a imaginii.

www.dacoromanica.ro

Imaginea-incipit, cu Tudor şi cei doi prieteni de arme, Iordache Olimpiotul şi boierul Benescu în prim-plan şi cu oştenii în spatele lor, pandurii lui Tudor, ca un fundal de lume pentru acest triumvirat, este cea în care povestea se leagă de o speranţă şi de împlinirea ei. Însă această speranță va evolua spre dramatic, dușmănia, repudierea şi distrugerea lui Tudor fiind traduse în cauze şi efecte, fiindcă, la observația Aristiței vorbind despre singurătate ca despre o fatalitate a condiției umane, Tudor va răspunde că „fiecare iubeşte în felul său". Prin urmare, în acest film în care iubirea desparte, divide şi ucide, Tudor va fi trădat şi lichidat (lângă fântâna cu cumpănă, simbol plastic-vizual al unui act sacrificial).

Al treilea film, cronologic vorbind este *Sărutul* (1964), realizat pe un scenariu de Alecu Ivan Ghilia (după romanul său *Ieşirea din Apocalips*) film diferit, la prima vedere, ca tematică şi gen. E vorba de o dramă psihologică în care războiul, deşi terminat, rămâne în continuare un prizonierat pentru eroii cu destin tragic. Este umbra ce planează peste viața celor ce încearcă să-şi refacă rosturile, cu plăcerea sărbătorilor şi magia dragostei.

Destinele sunt legate prin firul invizibil al legăturilor umane, un lanț ce duce la rănirea celui care greşeşte, dar şi a celui care este însoțitorul, interacțiunea destinelor fiind țesută în profunzime. Se poate spune că, prin acest film, regizorul îşi deschide discursul spre

zonele pline de mister şi ambiguitate ale modernității.

Satul bucovinean, cu atmosfera sa de mister păgân, este arătat în principal din perspectiva unei interiorități agresate de vise tulburi şi nerostite până la finalul filmului.

Saveta, eroina unui mic scenariu erotic, este iubită de Petre, tânărul şofer de care este atrasă la rândul ei, dar fără a putea obține dezlegarea sufletească pentru această legătură de iubire, fiindcă este mustrată de conştiință, de ceva ce vine din invizibilul unei greşeli sau al unei vinovății nemărturisite.

Cea mai mare parte a filmului se arată a fi deschiderea spre spațiul sufletesc al Savetei şi al bătrânei ei soacre (rol memorabil realizat de Maria Cupcea), acțiunea fiind închisă în timpul sacru al sărbătorilor de iarnă, din zorii zilei până după Anul Nou, într-o simbolistică evenimențial-sacrală.

Partea de interes a narațiunii este acest suspans afectiv realizat cu o maximă economie de mijloace de investigare în afara celor strict vizuale, tânăra văduvă, Saveta (Grațiela Albini, o fizionomie de graniță ce poate dramatiza geografii spirituale diverse şi tocmai prin asta proaspătă, fără amprentă etnică), fiind plasată în câteva ipostaze ce dau măsura caracterului ei integru, dar şi a temperamentului ce nu acceptă supunerea cu uşurință.

Pe fundalul Anului Nou, al împrospătării şi regenerării sufleteşti, cele două lumi, cea a morții şi a

www.dacoromanica.ro

trecutului incendiar cu amintiri tragice, pe de o parte, şi lumea proaspătă a iubirii şi a deschiderii sufleteşti, de cealaltă parte, Sărutul este un cod genetic cu rol mântuitor pentru că el va distruge vraja rea, reprezentând o ieşire din labirintul spaimei şi al vinovăției fără vină.

Saveta va mărturisi lui Petre, imediat după moartea bătrânei, secretul tăcerii ei, faptul că fusese violată de nemți pe drumul spre spitalul în care era internat fostul soț. Încremenită de durere, femeia îi mărturiseşte soțului întâmplarea. Scos din fire, Gheorghe se repede să omoare pe nemții din preajmă, dar este împuşcat pe loc, în fața Savetei.

Femeia va păstra taina acestui incident tragic, de care se simte responsabilă, pentru a nu spulbera speranța bătrânei soacre. Anii de văduvie sunt şi ani de penitență, şi asta fiindcă are mereu în gând un reproş, acela că, dacă nu s-ar fi dus la spital, Gheorghe ar fi trăit.

Tăinuitele unghere ale ființei ascund astfel o interioritate fremătătoare şi vulnerabilă în care încremenirea şi amorțirea simțurilor reprezintă o formă de mortificare şi de asceză purificatoare.

Prin acest film regizorul Lucian Bratu intră cu îndemânare în spațiul tenebros al feminității, locuit de fantasme şi vendete arhaice dar şi în zona de seducție a eternului feminin, capabil să capteze până la autodistrugere şi, totodată, să regenereze prin iubire. Un film aspru, cu vinovății şi sacrificii ce deschid

perspectivele amețitoare ale abisului sufletesc.

Planul-secvență al începutului (măiestrie a incipitului narativ complex şi rezumativ al sensului în toate filmele sale) este un fel de ritual vizualizat în care viața şi feminitatea surprind un misterios şi senzual moment al trezirii şi îmbrăcării, pregătire parcă a unei alte vieți. Acest poematic eşantion al substanței filmului ilustrează cele două lumi, cea care a fost şi cea care va fi, prin doar câteva elemente de conținut şi formă, între care dezbrăcatul, hainele aşezate cu o grație decentă, îmbrobodirea, cu gestul semnificativ al năframei negre acoperind-o pe cea albă. Femeia va genera viață şi va rezolva, în cele din urmă, încurcăturile reale sau virtuale ale destinului.

Există în acest lamento dramatic un sâmbure de nebunie sublimă, fiind pătimaşă şi disperată, reprezentată de bătrâna care a reuşit sa țină pe loc, până la moartea sa, epuizarea firului fraged al iluziei. Jocul trunchiat, lăsat parcă a fi un balet hieratic, al neputinței şi tânguirii bătrânei, magistral interpretată de artista emerită Maria Cupcea, intră în duet cu grația feminității frustrate, sugerată prin jocul Grației Albini.

Începând cu anul apariției celui de-al patrulea film, *Un film cu o fată fermecătoare* (1966), regizorul Lucian Bratu este vizibil atras spre o problematică mai modernă sau, mai bine zis, spre o reiterare a temelor preferate în spațiul contemporan. Alături de acesta,

www.dacoromanica.ro

Drum în penumbră (1972), *Mireasa din tren* (1979) şi *Angela merge mai departe* (1981) sunt filme ale realităţii cotidiene, în care poezia şi tristeţea existenţială sunt acumulate în eşantioane de gingăşie, speranţa şi înfrângere în jurul unor tipologii feminine diverse şi în situaţii de criză ce nu se adresează însă imediatului, dar putând fi asociate unei întregi generaţii, unui spirit al timpului cu o amprentă umană specifică.

Filmul „cu o fată fermecătoare" este pe bună dreptate cel al unei tinere care vrea să cucerească lumea, cultivând un fel de feminism în care emanciparea şi fronda sunt resurse de resurecţie, forme de a fi „multilaterală", fiindcă „nimic din ce-i omenesc…" nu poate fi străin femeii, potrivit preceptelor lansate pe ici pe colo de Ruxandra Vancu. Căci, atrasă de lumea filmului, de meseria de actriţă, proaspăta absolventă de liceu nu cedează, nu renunţă nicio clipă la bucuriile pe care i le promite viaţa. Curajoasă şi cu libertăţi pe care ştie să şi le ofere dacă nu le primeşte de la sine, ea rupe orice convenţie şi decide uneori la întâmplare, doar pentru a vedea ce-i aduce norocul. Poate fi tonică şi realistă dar nu mai puţin gravă şi critică cu cele din jurul ei.

După premieră însă, filmul este scos de pe ecrane şi, cu modificările cerute de cenzură, apare resincronizat pe cheltuiala regizorului şi a scenaristului. Nonconformismul tinerei generaţii, starea de disconfort existenţial pe care multe din cele mai izbutite pelicule ale

momentului o transmiteau în plină epocă conformistă, face ca scenariul lui Radu Cosaşu şi filmul lui Lucian Bratu să devină o peliculă indezirabilă, fiindcă nu reprezintă „modelul tineretului”, acuzaţia de imoralitate fiind unul dintre reproşurile majore ce i se aduc.

Alături de protagonistul din *Dimineţile unui băiat cuminte*, film realizat de Andrei Blaier în 1966, această fermecătoare tânără se dovedeşte a fi un exponent al revoltei faţă de rutina existenţială şi, mai mult chiar, ea reface, cu nonşalanţa pe care i-o oferă vârsta şi atuurile personale, un tip special de libertate de acţiune, încercând să schimbe lucrurile tocite şi rigide ale unei vieţi monitorizate, cu totul lipsita de sens în cadrul stereotipiilor acceptate drept cutumă.

Margareta Pâslaru, în rolul Ruxandrei Vancu, trece prin toate etajatele lumi ale cotidianului şi respinge fără menajamente orice surogat de viaţă, orice neautenticitate.

Ea sancţionează candid, aşa cum reproşează fostului coleg de liceu care vorbeşte preţios, că „o plictiseşte” sau, spectaculos, atunci când împărtăşeşte spectacolul alegoric al neputinţei, al laşităţii faţă de propria conştiinţă, iubitului ei, Paul Manu (interpretat de Ştefan Iordache), regizor de filme publicitare, frustrat in vocaţia lui de creator.

Încercând să-şi dovedească sieşi, în primul rând, darurile de actriţă, tânăra va începe proba realului prin

www.dacoromanica.ro

provocare şi ripostă cu tupeul necesar pentru a fi luată în seamă. Fermecătorul „înger exterminator" al falsului existenței meschine şi inautentice va cere libertatea de a nu fi convențională şi dreptul de a spune lucrurilor pe nume. Provocarea este pe măsură, contrariază şi produce rumoare, dar face şi acoliți, bucurându-i în special pe cei care înțeleg rostul artei ca pe o frondă, ca pe o ripostă posibilă la neadevărul vieții, la anchiloza sentimentală şi socială a ființei umane.

Ruxandra va refuza să coboare din maşină fiindcă locul ei trebuie să fie luat de altcineva, convenienţa cvasijustificată în plan concret, secvența călătoriei spre Ploieşti, în care rămâne pe loc doar din principiu, fiindcă nu vrea să cedeze presiunilor de orice fel ar fi ele, fiind o victorie în fața statutului ei de ființă liberă, cu drept de a decide ce face şi ce nu vrea să facă, fără să renunțe la gingăşie, fiindcă ea adună florile aruncate pe geam de către cel care nu înțelege să protejeze sensibilitatea celuilalt, exprimându-se printr-un astfel de gest agresiv.

Revolta şi joaca, arta propunerii de situații inedite, a transgresiunii unor interdicții pe care substanța reală a vieții nu o acceptă, fac obiectul acestei mici revoluții în care ordinea firească a regulilor vieții este dictată de libertatea interioară, de spiritul ce nu poate fi supus, fiindcă el face posibil fluidul viu al vieții, arta fiind o formă imaginativă a acestui adevăr. Întrebată, la examenul de admitere în facultate, dacă „a văzut vreodată

un mort", tânăra nu poate răspunde dar, obsedată de întrebare, va căuta „morții vii", balastul din conştiințe şi din împietrirea în fața adevărului.

Grația cu care traversează fiecare provocare, de la spectacolul din lumea în care trăieşte până la cel din spiritul blocat de convenienţe, înseamnă până la urmă o aventură de maturizare şi o furtună în mica şi paşnica existență împinsă până la bizar şi grotesc.

Filmul este deopotrivă dramă şi comedie, o formulă ce împacă cele doua lumi, a jocului inocent cu viața din care tânăra iese rănită şi capătă forța necesară adevărului rostit în artă, şi lumea fragilă a sentimentelor, a vulnerabilității sufleteşti, a feminității ce nu întâlneşte în fond decât egoism masculin, lipsă de răspundere sau de implicare reală în viața femeii care solicită ajutor.

Eroina este poate mai apropiată de Ana Karina, din *Vivre sa vie*, filmul în care Jean-Luc Godard eliberează de prejudecați prin eroicizarea neaşteptată a unei mici visătoare la glorie, dar care are o singura şansă reală, aceea de a se prostitua, lansând astfel feminitatea într-o ofensivă decisivă spre căutarea identității, temă mereu de actualitate.

Varianta românească a acestei dezbateri de idei va căpăta în timp alte contururi, alte finisări, trecând prin acel prag al „saltului spre altceva" pe care-l propune prin fata fermecătoare Lucian Bratu, program care se va derula la noi cu fața spre epocă, în speță spre timpul

opresiv al istoriei, spre deosebire de cinematografiile menționate, care fac referire la societate şi la mentalitatea de clasă, uneori şi la probleme social-politice. *Mireasa din tren* (1979), de exemplu, abordează drama feminității ofensate sau poate drama unei realități în care valorile sunt contaminate de ineficiența acțiunii, de lipsa unor decizii vitale şi de un plictis existențial generat de fenomene exterioare, de ineficacitatea determinărilor reale ale alegerilor posibile.

Interesantă este şi tipologia feminităților pe care o propune regizorul Lucian Bratu, solicitând expresivități diverse, cu relevanță pentru segmente de vârstă, de personalitate şi de clasă socială, investigația căpătând astfel un plus de realism. Şi fiindcă se vorbeşte despre realismul socialist al filmelor încadrabile în această *fantă* deschisă de neorealismul cu față românească, să amintim şi fundalul, de obicei bruiat, în care se vărsa lestul ideologic al primului plan vizual, cele mai multe situații conjunctural prezente în acest spațiu, al şantierului, al uzinei, sau al muncii „socialiste" fiind, în filmele valului românesc pus pe riposte, proiectate pe un fundal accidentat, în care s-a petrecut un lucru tragic sau, cum se întâmplă în *Mireasa din tren*, în care se scriu poezii lozincarde şi se pregăteşte ieşirea la pensie.

Realizat după un scenariu de Petru Popescu, filmul *Drum în penumbră* va oferi prilejul unei astfel de partituri actoricești de excepție, cu Margareta Pogonat în

rolul Monicăi Holban, dactilografa, o femeie încă tânără, nevoită să-şi crească singură cei doi copii. Singurătatea ei, discret rănită prin frustrarea firească a unei psihologii cu tendinţă de victimizare, este puţin particularizată prin rolul propus de scenariu, acel şir al suferinţelor de zi cu zi ce erodează viaţa, fără ca acest lucru să însemne neapărat un act de curaj, dar reprezentând totuşi valori a căror vizibilitate se dovedeşte reconfortantă.
Tonul intim, afectiv şi singular al rolului este dat de interpretarea actriţei Margareta Pogonat, un fel de cântec grav, timid şi delicat în care viaţa personală este subordonată condiţiei de mamă. Filmul va primi premiul ACIN (1972) pentru interpretare feminină (Margareta Pogonat).

Mireasa din tren este poate cel mai matur film al regizorului Lucian Bratu, cu tot ce adunase până în acel moment creatorul de lumi interioare, de personaje suspect de nonconformiste şi mai ales de mesaje filmice impregnate de o disperare maiestuoasă.

Plimbarea miresei dintr-un tren în altul spre o călătorie motivată de plăcerea histrionică a acelui „ca si cum ar fi adevărat", cu realizarea unui triunghi „conjugal" potenţial, dă sens unor existenţe tinere ce nu mai doresc să trăiască în conformismul planturos al mecanismului distructiv, fie el social, politic sau familial.

Evadarea spre jocul cu viaţa, spre o libertate în care alegerea soluţiei ţine de voinţa fiecăruia, iar cuplul

devine imposibil tocmai datorită acestor exigențe, poate fi o altă semnalizare în care interioritatea dictează după legi ce nu acționează unitar, fiecare iubind și cerând să fie iubit după cantitatea de invizibil-imaginativ pe care o adăpostește.

Lumea prin care trec cei trei îndrăgostiți, doi băieți și o „mireasă", aceasta fiind când a unuia când a celuilalt, este însă o lume-decor, forma teatralității pe care-o conține scenariul nepermițând un real contact cu fundalul, motiv de eludare a spațiului real, desigur, inclus in biografia generică a celor trei „nonconformiști", „atipici", lunatici, reformatori de viață sufletească, cu exigențe amețitoare și soluții de natură să lase loc altor victorii decât cele ale previzibilului imediat.

Tema este reperabilă și în pelicula *Un film cu o fată fermecătoare*, același trio erotic în care doi bărbați sunt acceptați și respinși totodată de o fată după cum și aceștia, la rândul lor, o cultivă și o lasă fără protecție reală în concretul imediat. În această variantă însă, miza emancipării sau a refuzului de a fi folosită fără consistență afectivă are o direcționare mai limpezită, cu limite ale jocului de-a iubirea, fermecătoarea candidată la arta dramatică fiind inițiatoarea unor strategii în care ea devine și pricină și obiect al acțiunilor prin care este incendiat întregul sistem de relații și proceduri de viață. În rolul „miresei", tânăra participă la jocul aparențelor dar nu poate decât să aștepte pasivă transformarea iluziei

în realitate.

Dorința Carolinei, după ce fuge de acasă pentru a trăi adevărul curat al vieții ei, refuzând promiscuitatea coabitării cu un tata vitreg şi o mamă ruptă de realitate, nu se poate împlini, fiindcă ea nu poate înțelege de ce rolul de mireasă este mai important decât trăirea în sine a acestei condiții. Iubită de Mihu, care o atrage spre zona de incertitudine în care singur se izolează, închis în tunelul mirajului vitezei dintr-un număr de circ, meserie ce-i dă sentimentul libertății în fața limitei, Carolina nu poate trăi cu aceste promisiuni sau clipe de împlinire, trăgând astfel după ea trena dureroasă a autoamăgirii.

Filmul va primi premiul ACIN pentru scenariu (D.R. Popescu), pentru coloana sonoră (Silviu Camil), Marele Premiu la Festivalul de la Costineşti (1980), Premiul pentru imagine (Nicu Stan), precum şi o mențiune specială pentru interpretare (Dorel Vişan). Din perspectiva opțiunilor stilistice şi a trendului pe care îl lansează, acest film este un moment poate nu unic dar cu siguranță important prin preocuparea de a problematiza instabilitatea interacțiunilor umane de tip tradițional, şi cu atât mai mult a celor lezate de morala falsă, impusă de o ideologie artificială.

Deşi poematicul este indicele de melodicitate al partiturii, pelicula se arată deschisă şi față de umorul difuz, uneori satiric, revelat de apologiile poetului-bard, rol pe care Răzvan Vasilescu îl susține cu o rarefiată

concupiscență, precum şi de duetul unicat Dorel Vişan şi Ica Matache, oscilând între luciditatea de buni părinți grijului şi posibile libertăți ce dau năvală din trecut, fasonând cu funigei cuplul regenerat în ipostaza fiului îndrăgostit. Filmul nu duce spre nicio retorică concludentă, nici chiar în cele două roluri blamate, al părinților Carolinei şi al poetaşului, ele situându-se la limita critică, mai mult spre fauna umană in fațetele sale confuze.

În această direcție, cele doua tipologii masculine, Mihu şi Filimon, uşor împinse spre abstract, configurează duelul surd şi dragostea umană, prietenească, mai puternică decât erotismul dizolvant, amintind de celebra pereche de amici şi îndrăgostiți din filmul *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), un thriller savuros în regia lui George Roy Hill.

Pe *Îngerii trişti* ai lui D.R. Popescu îi regăsim în acest film în roluri de potrivnici, de refractari, sensibili şi derutanți, porniți în curse ale morții, de mare plasticitate (cutia-titirez, Zidul Morții), precum Gheorghe Visu, interpretându-l pe Mihu, aşa cum este el în filmele ce-i definesc spiritul rebel, de pildă în *Faleze de nisip* (ecranizare după *Zile de nisip* de Bujor Nedelcovici, în regia lui Dan Pița, film interzis imediat după premieră), sau Radu Gheorghe, în rolul lui Filimon, candid din timiditate şi trufaş din speranță, înălțat într-o macara unde are doar fotografia miresei, a lui Mihu, dar şi a lui,

Aurora Leonte, o altă feminitate infinit de dură şi tandră, pierzătoare a pariului cu fericirea, mireasă răpită, furată, împrumutată, dar nenuntită, rămasă în stare de proiect, de utopie a fericirii.

Regizorul Lucian Bratu va lansa şi el tipologii feminine de incitantă candoare, în care joacă deopotrivă focul demonic şi cel al purității vinovate, pătată de un lung şir de fatalități duse mai departe, secvența finală din trenul în care două mirese stau față în față, ghinion, dar şi supunere la autenticitate, la proba cu fata cea adevărată, realizare artistică de acurateţe poematică, sub semnalul sonor al „dreptului la fericire", vers ce conduce spre o viitoare şi tragică poezie, în care tinerii şi-au căutat „rația de fericire".

Peste mai bine de nouăsprezece ani, în 1998, vom regăsi un eşantion feminin oarecum asemănător, în care totul poate fi obținut prin spirit rebel şi experiment tragic, o fizionomie de reflecție şi imprecizie a definirii, a încadrării intr-o linie statică, în filmul *Terminus Paradis*, regizat de Lucian Pintilie, care aduce bufonicul tragic în chiar lumea fragilă a tinerilor trişti şi absolutişti ai spațiului de viață postrevoluționar, astfel că, întâmplător sau nu, povestea capătă o finalitate artistică.

Pentru *Angela merge mai departe* (1981), regizorul Lucian Bratu alege alt registru sensibil, un fel de actualitate cu raporturi umane simplificate, plasate într-un ritual cotidian, nu însă al faptului divers ci al

www.dacoromanica.ro

ochiului mărit, un fel de cine-adevăr al vieții citadine, cu circulație labirintică, în care destinele se întâlnesc pentru o clipă sau mai mult.

Interesantă ne apare femeia cu rolul de observator al bricabracului intersecțiilor, o șoferiță de taxi, poate o variantă a unui taxi-driver scorsesian, poate doar o variantă a tipologiilor probate de regizor în felurite roluri cu vocație certă, însă de paradigmă a bunului-simț și a responsabilității. Iubirea, mai puțin cea visată, dar cea care este o selecție a întregii fizionomii, un fel de chemare spre partenerul posibil, acesta este, în spiritul temei singurătății femeii, scenariul Evei Sârbu, dat spre interpretare Dorinei Lazăr, care-l rezolvă pas cu pas, cu surprize de stilizare a unei psihologii cu atât mai dificil de înregistrat cu cât se arată în simplitatea cuceritoare a convivului fără identitate, o persoană din care se revarsă frustrări și resemnări de tot felul.

Remarcabilă este de asemenea fluiditatea, cursul firesc al povestirii filmice, un adevărat prag de rezistență de care multe alte filme nu trec decât de-a buşilea, deci credibil în firescul narațiunii, în supunerea la proba putinței de a dezvălui și a rămâne totuși neutru, nu fiindcă nu găsim un model ci, surprinzător lucru, fiindcă modelul e insignifiant la scară mare și simpatic, reconfortant, la scară umană.

Deși ar mai putea fi adăugate încă doua filme la acest inventar analitic, *Acordați circumstanțe atenuante*

(1984) şi *Orele unsprezece* (1985), cu distincţie de stil, de temă şi mai ales de atmosferă, primul aducând in discuţie motivul culpabilităţii şi al ispăşirii morale, de mare răsunet şi în alte pelicule ale regizorului, precum în *Sărutul*, bunăoară, putem spune că, până la acest moment, cele mai multe lucruri importante de spus au fost deja spuse în ceea ce priveşte direcţiile de cugetare, energia expresivă şi analiza psihologică convingătoare sau cuadraturile de interes plastic deosebit în majoritatea filmelor.

Se cuvine să remarcăm figurile spiritualizate diferit, rolurile în alte culori de impregnare ideatică, precum cel al vinovatului moral din *Acordaţi circumstanţe atenuante*, inginerul, dar tabloul de familie şi cel social nu mai aduc prospeţime ci doar diversitate, în acelaşi ring, cu alţi jucători, lucru meritoriu dacă nu ar fi abundenţa de clişee ce datează, nu atât din pricina epocii cât din conformism imaginativ. Filmul are însă nerv, vioiciunea secvenţială făcând posibil interesul pentru întâmplare, nu însă şi pentru morala pe care o realizează ca în renumitele şedinţe de partid de odinioară.

Întorcându-ne la începutul acestui articol de analiză şi sinteză, sumar dar participativ, în direcţia cineastului vizionar, după ce am încercat să parcurgem, împreună cu filmele cele mai importante ale regizorului, cam treizeci de ani de viaţă activă în cinematografia românească, de la primul film al regizorului, *Secretul*

cifrului (un foarte bine clădit film de acțiune), printre cele zece filme cunoscute, un număr relativ mic, vom încheia cu o clasificare, evident subiectivă, în ton cu analizele secvențiale propuse până acum.

1) *Secretul cifrului* (1959), pentru conflictul vizual închegat, cu o subtilă rețea de relații și rezolvarea narativ-filmică a situațiilor, prin procedee de iluminare, unghiuri de incidență cu funcție dramaturgică, contraste și contre-jour-uri care permit suspansul, prin jocul discret, interiorizat și abil impulsionat în subiectul în derulare, al unor actori, în special dialogul invizibil al gândurilor dintre Ulea și spionul german Otto, alias Dorobăț, respectiv rolurile interpretate de actorii Emanoil Petruț și George Mărutză, dispută a forțelor contrare, cu reflexivitate în plan general, cu efecte expresioniste originale.
2) *Sărutul* (1965), pentru noutatea formei narative în vizualul dramatizat pe o temă din realitatea unei lumi tradiționale, între mitic și folcloricul localizat, dar care transferă tema în simboluri virtuale cu impact uman, viața și moartea în conflictul dintre micul și marele univers, reușită plasticizare a ideilor prin faptele și atitudinile omenești. Rolurile interpretate de Maria Cupcea, mama, și Grațiela Albini, nora, aduc posibile descrieri ale unor zone sufletești puțin vizibile, ce se arată și se ascund totodată.
3) *Un film cu o fată fermecătoare* (1966), pentru posibila disidență prin care filmul poate fi integrat unei povești cu tâlc dintr-o vreme a lipsei de confort ideologic, un film pe care azi nu-l mai privește nimeni astfel, dar care poate fi privit cu ochii celor ce văd în „tupeul" Ruxandrei un fel de

www.dacoromanica.ro

emancipare spirituală, al cărei efect retro poate să bucure precum o fotografie veche descoperită într-un scrin. Este remarcabil trioul afectiv ratat şi superficialitatea dirijată a fetei, natural difuzată de Margareta Pâslaru.

4) *Mireasa din tren* (1979), pentru prospețimea poematicului dramatizat, fiind filmul cu cea mai discretă intenție moralizatoare, aşadar eficient pe termen prin problematica abordată.
5) *Angela merge mai departe* (1981), pentru interpretarea Dorinei Lazar, o actriță ce poate exprima, în acelaşi timp, prin întreaga fizionomie, tragicul şi comicul firii, realități a căror dispută omenească este atenuată de umorul şi candoarea personajului.

Un loc aparte revine filmului *Tudor*, pentru scenariul în care sunt configurate conflicte diverse, istoricizate şi generalizabile, precum şi pentru energia fulgerătoare, meteorică a protagonistului, dramatizată fără efecte melodramatice.

Lucian Bratu *(n. 14 iulie 1924, Bucureşti, dec. 10 mai 1998) A absolvit Institutul de Arte Frumoase (1948) şi Institutul Unional de Artă Cinematografică de la Moscova (1955). Profesor universitar. Îndrumător, alături de Andrei Blaier, al cinecluburilor. Autor al cărții „Drumul spre artă al cineamatorului" - ed. Meridiane, 1990.*

www.dacoromanica.ro

Filme regizate de Lucian Bratu:

• **Secretul cifrului** (1959) *Scenariu*: Dumitru Carabăț, Theodor Constantin, după romanul *La miezul nopții va cădea o stea* de Theodor Constantin; *Imagine*: Constantin Ciubotaru, *Decoruri*: Ştefan Mariţan, *Costume*: Gertrude Gorea, *Muzica*: Sergiu Sarchizov, *Sunet*: Anuşavan Salamanian, *Montaj*: Eugenia Gorovei, *Interpreți*: Emanoil Petruț, Mihai Mereuță, Angela Chiuaru, George Mărutză, Geo Maican.

• **Tudor** (1962) Scenariu: Mihnea Gheorghiu, după piesa sa omonimă; *Imagine*: Costache Ciubotaru; *Decoruri*: Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru; *Costume*: Hortensia Georgescu; *Muzica:* Gheorghe Dumitrescu; *Sunet:* A. Salamanian; *Montaj*: Eugenia Gorovei; *Interpreți*: Emanoil Petruț, George Vraca, Geo Barton, Amza Pellea, Alexandru Giugaru, Lica Gheorghiu, Ion Besoiu, Ion Dichiseanu, Toma Dimitriu.

• **Sărutul** (1965) *Scenariu*: Alecu Ivan Ghilia; *Imagine*: Costache Ciubotaru; *Decoruri*: Marcel Bogos; *Costume*: Marcel Bogos; *Muzica*: Tiberiu Olah; *Sunet:* Silviu Camil; *Montaj*: Dragoş Witkowska; *Interpreți*: Grațiela Albini, Emanoil Petruț, Stela Popescu, Maria Cupcea, Gheorghe Novac.

• **Un film cu o fată fermecătoare** (1966); *Scenariu*: Radu Cosaşu; *Imagine*: Tiberiu Olasz; *Decoruri*: Giulio Tincu; *Costume*: Tomina; *Muzica*: Richard Oschanitzky; *Sunet***:** Bogdan Cavadia; *Montaj*: Dragoş Witkowska; *Interpreți*: Margareta Pâslaru, Ştefan Iordache, Emmerich Schäffer, Marin Moraru, Grigore Gonța, Dorin Varga, Ileana Stana Ionescu, Victoria Medeea

• **Drum în penumbră** (1972); *Scenariu*: Petru Popescu; *Imagine*: Nicolae Girardi; *Decoruri*: Nicolae Drăgan; *Costume***:** Nicolae Drăgan; *Muzica*: Dan Ştefănică; *Sunet*: Tiberiu Borcoman; *Montaj*: Erika Aurian; *Interpreți*: Margareta Pogonat, Cornel Coman, Carmen Galin, Ioana Ciomârtan, Octavian Cotescu, Laurențiu Gâlmeanu.

• **Orașul văzut de sus** (1975); *Scenariu*: Marcel Păruș, Dumitru Solomon; *Imagine*: Florin Mihăilescu; *Decoruri*: Virgil Moise; *Costume*: Lidia Luludis; *Muzica*: Dan Ștefănică; *Sunet*: Tiberiu Borcoman, Bujor Suru; *Montaj*: Erika Aurian; *Interpreți*: Margareta Pogonat, Ilarion Ciobanu, George Constantin, Zephi Alșec, Ica Matache.

• **Mireasa din tren** (1980); *Scenariu*: D. R. Popescu; *Imagine*: Nicu Stan; *Decoruri*: Marcel Bogos; *Costume*: Irina Katz; *Muzica*: Laurențiu Profeta; *Montaj***:** Erika Aurian; *Interpreți*: Gheorghe Visu, Radu Gheorghe, Aurora Leonte, Ica Matache, Dorel Vișan.

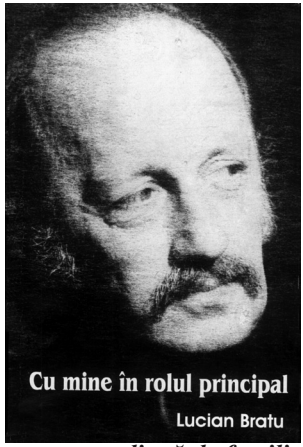
• **Angela merge mai departe** (1981); *Scenariu***:** Eva Sârbu; *Imagine***:** Anghel Deca; *Decoruri*: Dodu Bălăşoiu; *Costume*: Florina Tomescu; *Muzica***:** Marius Țeicu; *Montaj*: Erika Aurian; *Sunet*: Tiberiu Borcoman; *Interpreți***:** Tudor Heică, Dorina Lazăr, Vasile Miske, Dorina Păunescu, Cornelia Rădulescu, Felicia Popică, Valentin Uritescu.

• **Acordați circumstanțe atenuante?** (1984); *Scenariu*: Simion Gall, Radu Gurău; *Imagine***:** Liviu Pojoni; *Decoruri*: Marga Moldovan; *Costume***:** Cristina Păunescu; *Muzica*: Marius Țeicu; *Montaj*: Erika Aurian; *Sunet***:** Silviu Camil; *Interpreți***:** Gheorghe Dinică, Marioara Sterian, Corneliu Revent, Dorina Lazăr, Constantin Gabor, Valentin Uritescu, Ion Fiscuteanu, Eugen Popescu.

• **Orele unsprezece** (1985); *Scenariu***:** Platon Pardău; *Imagine:* Sorin Ilieşiu; *Decoruri*: Marga Moldovan; *Costume*: Cristina Păunescu; *Muzica*: Marius Țeicu; *Montaj:* Erika Aurian; *Sunet:* Vasile Luca; *Interpreți*: Virgil Andriescu, George Negoescu, Valentin Uritescu, Valeria Sitaru, Mihai Cafrița, Ovidiu Moldovan.

www.dacoromanica.ro

pe platou

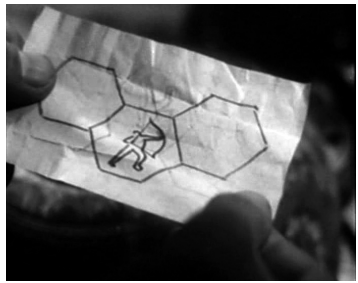


carte editată de familie

între cineamatori

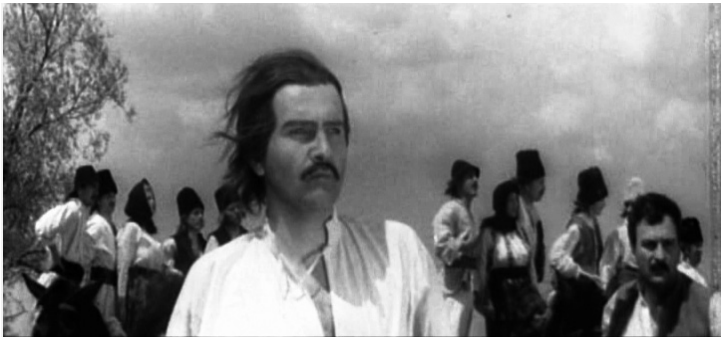
la filmare

FOTOGRAME DIN FILME REGIZATE DE LUCIAN BRATU



1959 ***"Secretul cifrului"***
imaginea Costache Ciubotaru

www.dacoromanica.ro



1962 ***"Tudor"***

imaginea Costache Ciubotaru

1964 ***"Sărutul"*** imaginea Costache Ciubotaru

1966 ***"Un film cu o fată fermecătoare"*** imaginea Tiberiu Olasz

1979 ***"Mireasa din tren"*** imaginea Nicu Stan

1981 ***"Angela merge mai departe"*** imaginea Anghel Deca

1984 ***"Acordați circumstanțe atenuante?"*** imaginea Liviu Pojoni

Manole Marcus, sau regizorul şi… sălbăticiile lumii

Realitatea umană ca factor social, geografia spațiului ce face din experiența trăirii dinamism intim, interesul pentru latura morală, civismul, epicul concentrat, dramatismul reținut al acțiunii, traiectoriile conflictuale ale personajelor ce fac posibilă evoluția bifurcată a destinelor, cheia plastică, montajul imaginilor şi tempoul emoțional realizat de montajul imaginilor şi efectele sonore, iată câteva dintre aspectele generale de fond-formă ale filmelor lui Manole Marcus din perspectriva modernizării pe care o aduce în filmul românesc al deceniilor 6-8, din secolul trecut.

Spectacol-cabaret, film polițist pe o trenă social-politică, filmele lui Manole Marcus fac punte între filmele cu acest specific lansate de Sergiu Nicolaescu şi cele ce duc conflictualul psihologic spre tragicul existențial, în direcția gravă cu note de derizoriu, ale lui Lucian Pintilie.

www.dacoromanica.ro

Debutul tandemului artistic Mihu-Marcus, în 1959, este considerat un start experimental şi un indicator pulsatil al identității cinematografiei autohtone după un moment de dogmatism dramatic în care nu se putea, cu rare excepții, stabili traiectoria necesară pentru filmele de autor şi nu mai puțin de artă. Momentul „tentativelor", cum a fost numit, semnalizează desolidarizarea de formulele standard pe care, departe de a fi clasice cum s-ar putea aprecia în celelalte cinematografii, se aflau într-un pionierat nejustificat prin vârstă, motiv pentru care „experimentatorii" trec direct la palierul modernității, lăsând în durabilul clasicizant doar câteva capete de operă filmică: *Moara cu noroc, Directorul nostru, Valurile Dunării…*

Un film unicat, *Viața nu iartă*, cu cele patru planuri retrospective îmbinate printr-o cronologie aleatorie, inversată, oferă soluții de lectură vizuală posibil de încadrat în structurile moderne ale Noului Val (1960), pe care-l simte în apropiere, dar nu ezită să propună o schemă de compoziție retro, a la Griffith (*Intoleranța*, 1916) în intenția de a retransmite mesajul celebrului film, cu altă încărcatură emoțional- plastică.

Dezarticularea retoricii obişnuite şi perspectiva analitică ambiguizantă în indicarea adevărului, amalgamul sentimentelor şi al reflexivității cu potențial dramatic, ca „ în viață", adaugă stilului susținut prin metafore de cadru şi plan, un pronunțat mijloc de intuiție

a formulei filmice speciale, surprinzător de sugestivă în unificarea tumultului sufletesc cu inflexibilitatea faptului de viață.

Tehnica artistică se supune exigențelor ideii şi tinerii cineaşti demonstrează abilități în exprimarea gândurilor, acordând filmului şansa de a le transfera în imagine-idee. Prezentând, în debutul lor de absolvenți ai Facultății de regie de film, o altă remarcabilă compoziție cinematografică, *La mere* (după nuvelistica cehoviană), Iulian Mihu şi Manole Marcus vor evolua separat, dar nu mai puțin sincronic, păstrând de multe ori, în fondul difuz sau metaforic al creațiilor viitoare, acel mod de a dramatiza realul printr-o delicată includere a unui peisaj lăuntric de autentică adâncime, precum şi dublul limbaj transmis de faptul de viață, cel al evenimentului şi cel al sensului creat sau doar sugerat de acesta.

Manole Marcus accentuează *dimensiunea conflictuală a vieții,* gravă, dar spectacologică, cu un pronunțat caracter versatil şi problematizant.

Chiar titlurile filmelor au forța polemică, de tip conflictual precum *Puterea şi Adevarul, Canarul şi Viscolul, Actorul şi sălbaticii*, diversitatea dezbaterii şi suplețea expunerii dramatismului existențial în configurații şi oratorii diverse, fiind nu mai puțin un continuu exercițiu de curaj al întrebărilor şi nuanțare a soluțiilor.

Aşa se face că, un film precum *Puterea şi Adevărul*, definibil prin tematism circumscris unei ideologii, se deschide altor posibile valori de formă, şi uneori de conţinut, prin acea aură de romantism în care se înscriu atât partiturile personajelor-actori cât şi reiterarea motivului confruntării, a dezbaterii morale şi a construirii unor probleme de natură emoţională ce nu se înşurubează numai în timpul evocat şi, renunţând la fondul retoric al disputei, se pot transfera într-un autentic transistoric.

Pentru Manole Marcus, „a face filme cu artişti, pentru oameni, este o profesiune de credinţă, fiindcă în filmele artiştilor", afirmă cineastul, „se arată dintr-o dată semnificativa viaţă'', amintind în acest sens spusele lui Jean Luc Godard, care ar fi realizat filmul *Pierrot nebunul* „interferând pe Belmondo cu Karina, precum savantul lucrează cu 2 celule".

Admiraţia pentru „free cinema", imaginea tânărului furios şi sensul „autodistrugerii" transmis de acesta prin film este, spune Manole Marcus, o lecţie de viaţă prin care adevărul se arată în expresia sa autentică.

Acest palier de expresivitate artistică, tematica ratării, a singurătăţii şi înstrăinării, evazionismul şi rezistenţa în forme diferite în faţa agresiunilor vieţii, dau culoarea specifică zonei de interes ideatic şi estetic din filmele propuse de Manole Marcus.

Drumul de la primul la ultimul film oferă surprize,

fantezia şi observaţia, dar nu mai puţin coerenţa ce oferă gândirii darul ordonării, sunt coordonate de arhitectura interioară pe care regizorul o imprimă filmelor sale. Nu de puţine ori s-a putut remarca şi o prezenţă interioară a creatorului în filmele sale, oarecum maliţioasă sau cel puţin vioaie, atentă sau aspră, corectă, ca o posibilă resursă a verdictului implicit şi a stării de spirit revelatoare.

Interesantă este şi unificarea în ansamblu filmic a unor sentimente opuse sau complementare, în măsura în care seninătatea şi grotescul şarjat sunt elegant şi modern asociate.

Puterea şi Adevărul este văzut de comentatorii filmelor lui Manole Marcus drept un curajos eşantion de regenerare estetică a filmului politic din epocă. Dezbaterea se construieşte şi aici prin actori, prin vizualitatea expresivă şi tipizarea ce corporalizează, construirea identităţilor fictive fiind provocatoare, deoarece propune lumi interioare spectrale poate pentru receptorul de azi, dar de o stranietate incitantă, perfect lizibilă ca mesaj cinematografic.

Apreciat în anii de atunci şi respectat azi prin cele câteva elemente durabile de concepţie şi stil, precum studiul-anchetă ce enunţă din nou, cinematografic vorbind, criza povestirii, filmul lui Manole Marcus poate fi citit ca o lecţie de viaţă pulverizată în particule de adevăr, cu eroi fără retorică sticloasă, dar cu enigme existenţiale posibil de încifrat in zona social-politicului,

cu „idei negre”, şi mai ales cu o manieră de a povesti prin imagini ce face trecerea de la neorealismul cinematografic viabil, prin expresivitatea autenticului, prin nonvedetism, prin lejeritatea mânuirii camerei, dar şi prin stilul polifonic, spre acea modernitate adeptă a pistelor pluridirecționate cu intenția de a capta, prin distanțare şi cvasidetaşare ironică, posibila scânteie de viață revelată şi adevărul lizibil în imagine.

Acest mod de a problematiza socialul (pe care autorul filmului l-a înscris în programul său încă din filmul debutului cinematografic cu Iulian Mihu, *Viața nu iartă*), va marca evoluția retoricii sale stilistice spre crearea de atmosferă şi spre construcția de stări psihologice redate alert şi exprimate în diversitate, în partituri scenaristice de referință, semnate de Mihnea Gheorghiu, (*Zodia fecioarei*), Ioan Grigorescu (*Marea sfidare, Cartierul veseliei*), Fănuş Neagu (*Punga cu libelule*), Ion Băieşu (*Omul care ne trebuie*), Titus Popovici (*Puterea şi Adevărul, Operațiunea „Monstrul”*), pentru a enumera câteva dintre aceste contribuții, alte scenarii fiind prelucrate chiar de regizor după romane, cum este cazul adaptării scenaristice cu titlu omonim a romanului *Orgolii* de Augustin Buzura.

Sunt deseori aduse în discuție cele mai energice forme de modernizare ale peliculei pe care le propune Manole Marcus prin filmele sale. Bunăoară, în *Cartierul veseliei,* criticul Călin Căliman apreciază, în momentul

www.dacoromanica.ro

apariției filmului, capacitatea regizorului de a construi, prin secvențe scurte şi alternarea de planuri, povestiri paralele, filmul fiind apreciat drept o „investigație în lumea periferiei bucureştene a anilor ’30”, menționându-se forța creatorului de a pătrunde dincolo de aparențe (zgomotul difuzoarelor şi filmele western ce sunt sorbite de tinerii mahalalei metropolitane).

Amestecul de tragic şi grotesc, brutalitățile, violențele ce îmbină evenimențialitatea cu ritualul (tăierea păsărilor, bătăile, vagabondajul sub Cheiul Dâmboviței, promiscuitatea vieții) sunt „pecetea regizorală”, calitatea de esență clasică a viziunii creatore şi modernitatea structurii „film în film” (cinematograful de cartier) fiind experiența izbutită pe care o aduce Manole Marcus prin această peliculă ce urmăreşte, la nivelul formei, deteatralizarea.

Astfel, încă de la debutul filmului, se oferă detalii ale gesturilor, mişcările de aparat fiind cumulative pentru a oferi datele subiectului, iar cele mai multe psihologii sunt analizate lent, cu detalii de expresivitate fluentă.

S-a remarcat importanța imaginii prin concretizarea intențiilor regizorale de către operatorul Alexandru Întorsureanu, un colaborator de cursă lungă al celor doi regizori evocați până acum, Iulian Mihu şi Manole Marcus. Imaginea este apreciată pentru tonalitatea gri, de mare efect în explicitarea ambianței dorite, precum şi folosirea mişcărilor de aparat paralele,

lungimi de sugestie psiho-afectivă ce sunt un comentariu al gândurilor şi al mobilului ce motivează acţiunile personajelor.

Unele filmări cu teleobiectivul, prin surprindere, de pildă cele de sub cheiul Dâmboviţei, sau secvenţele memorabile din beciurile prefecturii poliţiei pot fi considerate drept inovatoare ca includere în tematica dată, prin deschiderea genului filmului spre problematica socială, ca şi spre alte ficţiuni complementare temei, deoarece caracterul polifonic, remarcat deseori ca marcă de stil în filmografia lui Manole Marcus, este mereu reconfigurat pe diverse axe estetice.

Ocolirea şablonului, care duce uneori la lipsa de concentrare, ni se pare a fi oportună, însă pentru schiţarea unor fizionomii cinematografice revolute.

Regizorul, cu un gust nedisimulat de a face şi pedagogie (tendinţă încă nedisipată complet în filmul românesc de ieri şi de azi), tinde spre poezia-eseu, nu întotdeauna reuşită însă, dar nu greşeşte în niciun moment atunci când alege şi dispune de o distribuţie de mare efect persuasiv (Maria Clara Sebök, in rolul Liei, Tanţi Cocea - mama, Toma Caragiu - Gheorghe Gheorghe, Olga Tudorache - domnişoara Radova.., pentru *Cartierul Veseliei*).

Manole Marcus este interesat deopotrivă de zona de poezie difuză a existenţei, de formele de expresivitate de la graniţa dintre real şi metaforic, precum şi de proza

scenaristică direct conflictuală şi aprig recalcitrantă a politicului şi a documentului social.

Aşa se face că, în *Punga cu libelule (*după nuvela lui Fănuş Neagu, *Moartea vine pe apă,* transformată de prozator în scenariu de film în 1980), realismul magic al prozei fănuşiene se asamblează oarecum în tonul unificator al temei politizante, iar regizorul va considera (răspunzând comenzii sociale a anilor 80) că filmul său este politic prin factura analitică a discursului filmic cu toate că, subliniază comentatorii avizați, elementul lozincard nu este decât un buzdugan aruncat în gura neserioasă a cenzurii avide de tematizări de acest fel, deoarece „trezirea conştiinței" locotenentului Dumitru Turda, eroul filmului, este nucleul în jurul căruia ia ființă un univers viu precum şi ineditul acestei lumi create prin imagine şi selecție ideatică pornind de la un fond de fertilă intuiție creatoare pe care o aducea lumii sensibilitatea alertă a lui Manole Marcus.

Interesantă ne pare a fi posibila asociere a acestui film, printr-un anumit tip de atmosferă şi dinamică a acțiunii din zona realității văzută hiper-expresiv, cu un film având o temă poate complementară, *Actorul şi sălbaticii*, ce adună parcă cele mai selective şi elocvente mostre de vioiciune ale subiectului şi de polimorfism compozit, cabaret şi politică, cântăreți, dansatore, revistă aşadar, însă şi fuzionări efemere cu zone de contact uman şi citadin de mare efect retrospectiv, cu diferite medii de

www.dacoromanica.ro

viață, mahala sau boemă, modă şi universitate.

În această densitate de bun gust prin dozarea precisă şi rafinamentul filmărilor (unghiulație, coloristică) se poate stabili o unitate pe componente diverse tematic, pe mărturii complementare sau prin multiplicare şi adițiune a unor medii de viață ce există prin autenticul lor, dar şi prin surpriza descoperirii nevăzutului sensibil pe care îl pot dezvălui.

În *Punga cu libelule* întâlnim „poze" de epocă dintre cele mai izbutite, cu dansurile, şlagărele, costumele, obiceiurile, ticurile şi tipurile specifice anilor de război, în care o anumită disperare, un anumit fior de plâns reținut se simțea şi în cele mai vesele cântece, şi în cele mai degajate atitudini. Bunul gust, rafinamentul coloristic, extravaganța reținută a unghiurilor de filmare sunt notele bune cu care Nicu Stan îşi califică imaginea... „Oraşul-port, imaginile din Deltă, satul pescăresc, cu interioare sărace, sunt surprinse în culori adecvate, atmosfera constituindu-se firesc şi câştigând, cu fiecare metru de peliculă, o substanțialitate specifică." (Ştefan Oprea, *Scriitorii şi filmul*, Editura Timpul, 2004, p. 229).

Calitatea imaginii filmelor lui Manole Marcus pledează indirect în sensul refacerii zonei de interes emoțional pe care o exprimă acest energetism creator, fiindcă, aflându-se de fiecare dată în diverse configurații de echipă, reputații săi creatori de poeme ale imaginii se exprimă cu accent personal, dar diversitatea se

unifică în exigența ordonatoare a viziunii regizorale. Aceasta rămâne mereu ancorată în zona de expresiv pe care o implică filmul prin atmosfera oferită, apoi prin comentariul suplimentar al desenului imaginației ce fixează contururile.

Despre discreție şi finețea preciziei se poate vorbi şi în modul în care se organizează datele acțiunii, relațiile dintre personaje, sentimentele reținute sau poate strident înăbuşite prin patetismul metamorfozat in filtru vizual, vorbind în graiul lor despre speranță şi tristețe, cele două axe de maximă percuție sufletească.

Apreciind atmosfera (atribut al prozei lui Fănuş Neagu şi al regizorului deopotrivă în acest caz) putem deduce şi filiera de evoluție pe care o dezvăluie creația filmică a lui Manole Marcus, capacitatea sa de a oferi vieții, prin imagine-idee, o coerență în ansamblul ei.

Efectul de clepsidră pe care trebuie să-l înscrie orice colaborare în plan artistic va cunoaşte, putem zice, fireasca complementaritate a exprimării viziunii, nu în alb şi negru, ci în aceleaşi tonuri de gri, dar ale altor zone de irigare sensibilă, precum cea greu desluşită a labirinticului subconştient, tributară unor influențe de ordin ireal, poate chiar straniu, pe care omul le primeşte din exterior fără a le putea stăpâni şi, în al doilea caz, zona de tumult pe care sufletul, stăpân iluzoriu al densității vieții, fie şi prin patimile sale, le trimite spre lumea gândită de el după a sa imagine şi asemănare.

www.dacoromanica.ro

Viața si forța ei de contaminare cu moartea, şi nu mai puțin cu timpul-euforic şi sadic, vibrația sensibilă la rămuroasa metamorfoză a clipei, tocmai între aceste vase comunicante se pot înscrie cele două voci regizorale ce nu pot decât începe împreună şi, evident, să se acompanieze pe parcurs, cum de altfel s-a şi întâmplat, fiecare pecetluind o distincție reformatoare.

Manole Marcus se apropie mai mult de diversitatea parabolică pe care unele direcții americane precum cea a lui Cassavetes, dar poate nu mai puțin cea emoțional didactică a lui Woody Allen, o orientează spre o altă sensibilitate.

Întreaga exegeză se arată unanimă în privința filmului *Canarul şi Viscolul*, cea mai originală, dar şi mai rezistentă, estetic vorbind, dintre peliculele lui Manole Marcus. Scenariul prezintă chiar din titlu acel plan de sens secundar ce desparte povestea tânărului ilegalist ce se sacrifică pentru cauză, de cea mai importantă dimensiune de conținut, adică de energiile intime, ascunse sub un alt control decât cel al imediatului. Cineastul este apropiat de experiențele esoterice sau, după unele păreri, „psihedelice", acestea reprezentând cea mai importantă instanță de forță vitală sau thanatică ce poate fi pusă în funcțiune cu dubla sa misiune, de proiectare a imaginilor şi de acțiune asupra impulsurilor ce nu se supun rațiunii-cenzură, căutând alte forme de sublimare artistică.

Imaginea, cu filtre de lumină ce diferențiază

planurile real-imaginar, trecut-prezent, sunetul filmului, ce acționează pe efect de ecou, dar mai ales muzica ce dăruieşte atmosferei acel diafan straniu şi letargic prin care celebra formație Phoenix ce apare în incipitul filmului cu piesa *Canarul*, iată câteva secvențe de referință din această creație ce şochează şi astăzi prin ineditul imaginilor.

Căci fiecare secvență se contopeşte cu adâncul ordonator, fiecare imagine amenință şi incită în acelaşi timp (de pildă, cea cu câinele dresat să-l latre la închisoare pentru a-i spori chinul, sau amintirea ce-l plasează în miezul suferinței prin acele linkuri de vizualitate saturată), poezia uneşte visul cu realitatea, decupajul adună într-o plasă unică sclipirile realului închis în dizolvantul oniric, calitati de natură a-l impune pe regizor drept un creator de inedit vizual şi conceptual, filmul fiind asociabil, ca efect asupra publicului, cu *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie şi cu momentul scuturării podoabelor retoricii dogmatice.

Manole Marcus revendică un profil artistic pe care, cu diverse ocazii, şi l-a făcut explicit el însuşi: „tendința mea cea mai directă ar fi fără îndoială filmul contemporan…", precizând însă că importante sunt nu actualitățile, ci dramele vieții pe care fiecare le poate înțelege, că „ceea ce se petrece alături de noi" este primul lucru care ar trebui să-l preocupe pe cineast.

Aceasta este formula filmului contemporan

www.dacoromanica.ro

pe care o consideră necesară pentru afirmarea oricărei cinematografii, înțelegându-se prin asta că identificarea acestei cinematografii permite regizorului să facă filme diverse şi diferite, şi asta fiindcă, aşa cum mărturiseşte, Manole Marcus nu e „adeptul specializării, ci al complexității”, regizorul de acest gen, bunăoară un Visconti, aduce un tip de specializare în branşă şi o atitudine vocațională emblematică pentru identitatea cinematografiei pe care o reprezintă. Tot în acest interviu (revista *Cinema*, nr. 5, 1972, V. Sava), regizorul lansează şi alte opinii ce nu explică la propriu ideile unor filme cât le face permeabile unor reformulări interioare în sensul emancipării şi reformării esteticii filmice sau chiar a subiectelor rigid configurate:

„Climatul nostru cinematografic e îmbibat de prejudecăți. De pildă, dacă un intelectual sau un om de altă profesie e înfățişat într-o lumină critică, se consideră că prin asta ar fi vizată întreaga categorie socială respectivă...” Se înțeleg aici intenții emancipatoare abil formulate şi dorința de a ieşi din simbolismul estetic, singurul acceptat în epocă drept formă de valorizare. Manole Marcus reface unele trasee obosite de poncife şi lansează energic sugestii de colorit reformator sau cel puțin problematizant.

Există, de pildă, o alergie față de aşa-numita „problematică minoră” (dramele unei precupețe sau ale unui frizer, poştaş…), afirmă regizorul, interesat

www.dacoromanica.ro

mai mult de fond, de ideea filmului care trebuie să cucerească prin noutatea dar şi autenticul ei, şi nu prin formă, care poate sugera dar nu poate şi convinge în sensul adevărului vieții, fiind vorba de acea „cantitate de adevăr, de adevăr specific", şi tocmai de aceea filmele de actualitate cer regizorului să orchestreze, să dea forță ideatică, să decidă şi, completăm noi, sa aibă curajul afirmației făcute sau măcar al clarificării necesare.

Acelaşi tip de argument, de natură să expliciteze interesul pentru tema şi subiectul filmului de actualitate, îl formulase Manole Marcus şi într-un alt interviu, dat Evei Sârbu (*Cinema*, nr. 9/1965), în care regizorul se arată interesat de problematica tinerei generații, în special în direcția atitudinilor de viață şi a relațiilor umane, de teme precum indiferența față de semeni, egoismul sau nepăsarea, care înscriu proiectele regizorului în zona socialului, latură efectiv novatore, deschisă reformulării prin nuanțe şi renunțării la stereotipii de clivaj estetic, intenție explicată frontal:

„ Există un mimetism social, care la oamenii care nu s-au construit încă pe dinăuntru, este foarte violent. Şi dacă acest mimetism se observă uşor în manifestările lui exterioare, prin papion, breloc, pantaloni cu ținte şi freză la modă, el se observă infinit mai greu atunci când e vorba de procesul lăuntric. De aici marele pericol al contaminării... cazul trebuie înfierat... pentru ecranul saturat de falsele probleme... rezolvări didactico-

www.dacoromanica.ro

puerile.”

Pledoaria pentru un film lucid, obiectiv, pentru teme de maximă implicare în realitatea obiectivă, dar de insuficientă susținere ca intensitate a expunerii lor, precum singurătatea femeilor sau simplul egoism contemporan, cum îl numeşte mai pe larg regizorul, sunt tot atâtea trasee de care acesta nu se va ocupa neapărat în filmografia sa imediată, dar care vor fi regăsite nu de puține ori inserate în toate filmele sale, un exemplu fiind în acest sens *Puterea şi Adevărul* care, în firescul său discurs de film politic modifică şi discursul ca direcție univocă (aşa cum se întâmpla până atunci în filmul de acest gen), dar şi tipologiile ce devin problematice şi diversificate, fără a suferi de mimetismul social pe care Manole Marcus îl considera dezrădăcinant.

Diferența de valoare artistică, calitatea estetică inegală a filmelor a fost permanent remarcată, aşa încât, un film precum *Operațiunea „Monstrul”*, mai puțin apreciat de specialişti, deşi se bucura de acelaşi scenarist cu mână fină, Titus Popovici, şi de actori de repertoriu precum Toma Caragiu, Octavian Cotescu şi Marin Moraru, este, se poate spune, o coborâre din înălțimea solemnă a filmului cu teză sau cu morală difuză în orice situație, însă percutabilă pentru a se lăsa în voia unor plăceri frugale, ce nu permit decât o gamă limitată de sensuri şi puține resurse de autentic umor.

Totuşi, regizorul nu-şi trădează intenția de a face

din existența mică și pompoasă un prilej de autopersiflare, încât aventura în Deltă a unor prieteni, atacată doar atât cât să nu dispară titulatura, pentru a apărea ca un fel de micro-epopee eroi-comică, într-un registru satiric și tandru, cu momente de regal actoricesc și cu finalitate explicită sau, dacă se poate spune astfel, dezumflată și derizorie, așa cum le stă bine unor caricaturizări de univers de viață hipertrofiat, dar nu mai puțin viu atunci când actorul și personajul se joacă cu variantele sociale sau politizate, și cu lozincile ce-i alcătuiesc regula de gândire și pavăza prin care nu pot trece decât mimetisme și nicidecum sentimente.

Construită prin alternanță și contrapunct, varianta sadoveniană a naturii terapeutice se deschide spre parabolă și atinge satirizarea șarjantă, face din trișare, fals și inautentic tot atâtea planuri a căror secvențialitate dau narațiunii filmice un ritm interior inedit, decupajul relațiilor umane și perfecțiunea dialogurilor atrăgând prin secvențe de sensibilitate și curaj enunțiativ.

Interesat de moartea spirituală a individului cu sau fără ideal, Manole Marcus găseşte diverse variante de gen și tonalitate pentru a-și marca maturitatea artistică. Ce se păstrează din variantele în ipostazieri umoristice sau dramatice ar fi construcția „pe actori", pe tipizarea vizuală, capabilă să exprime nuanțe înrudite ale sufletului și condiției de comediant a omului, la care se anexează desigur sălbăticii ale timpului, istoriei sau doar

ale condiției sociale a cărei rigiditate nu poate lăsa loc de evadări sau răzmerițe.

Uneori însă, regizorul face din „off" o calitate de conținut, capacitatea de expunere prin sugestie şi suprasolicitare a percepției vizuale şi auditive asociindu-se, în *Canarul şi viscolul,* cu un fond ce caută a unifica planurile haotice ale vieții şi morții, ale interiorului omenesc şi exteriorului agresiv al vieții, arta, filmul în acest caz, unificând şi reuşind să surprindă o coerență simbolică şi poematică de mare acuitate şi profunzime.

Procedeele folosite de Manole Marcus, alături de scenaristul Ioan Grigorescu, cel ce construieşte acest palier de reprezentare prin structurile complementare ale organizării de conținut în *Canarul şi viscolul*, filmul-fetiş al regizorului, reuşesc, desigur şi grație contribuției unui operator cu multă vocație în exprimarea artei imaginii prin inovatoare armonii şi diferențieri cromatice, Alexandru Întorsureanu. Aşadar acest mod de a construi ficțiuni complexe şi sugestive pe dimensiuni de expresivitate cursive, dar de o ambiguitate necesară emoțional, dă naştere unui limbaj de care Manole Marcus uzează în diverse modalități filmice, atât în registrul politic cât şi social, fie că e vorba de comedie sau de dramă.

În *Canarul şi Viscolul*, Viața si Moartea se metamorfozează pe direcții esențializate şi simbolizează nu atât întâmplări cât reformulări vizionare şi simbolice, prin care se afirmă .

www.dacoromanica.ro

Substanţialitatea dramatică este obţinută, în cele mai izbutite pelicule ale acestor regizori ce au decis sa folosească ideea pentru film deopotrivă cu filmul pentru idee, să depăşească impedimentul povestirii „datate” şi, prin specificul alegerii individuale, să impună coerenţa unui stil de a fi creator de film, nu de puţine ori de artă, de autor şi mereu de unitate şi viziune a unei echipe ce practică rigoarea actului artistic.

Pendularea între real şi oniric, din *Canarul şi Viscolul*, existentă în scenariul lui Ioan Grigorescu, se arată a fi modernă şi propune un alt fel de analiză psihologică, în care subconştientul funcţionează cu un discernământ premonitoriu, cele două planuri, al retrospecţiilor şi al fanteziei fiind imaginea complexă a identităţii spirituale a personajului principal.

Dobrică, eroul filmului, reface scene din viaţa lui zbuciumată, sau călătoreşte iniţiatic spre zone temporale stranii, inventate, căutare viscerală a tărâmului morţii, acest arabesc de imagine şi structură anunţă un procedeu nou pentru acel moment în cinematografia românească, ce va conduce publicul spre altă densitate de simţire în receptarea filmului.

Abaterea de la fapte, de la anecdotic dar şi de la construcţia unitară, sunt date ale alcătuirii unui film pe care nu-l întâlneam în epocă pentru o astfel de temă - tânărul în misiune în timpul grevelor din 1933. Impresionantă nu este coerenţa acestui „ erou” ce aşteaptă

www.dacoromanica.ro

moartea fiindcă crede în misiunea sa, crede că nu trebuie să părăsească locul întâlnirii, chiar dacă aceasta a eşuat, loc al sacrificiului pe care spectatorul îl poate citi atât în registrul creştin sacral cât şi în cel existenţial, metafizic.

Sugestiile plastice şi unitatea armonioasă a cromaticii, emoţia provocată de dinamica interioară, de acţiune, de construcţia în firesc a sensului sacrificiului, iată o biografie nouă în conceperea personajului.

Renunţând la retorismul şi la supralicitarea expozitivă a unei astfel de teme, Manole Marcus propune un film care să depăşească condiţia de reproducător de imagini cu tâlc, pentru a-l îndrepta spre zona în care acestea capătă semnificaţii dincolo de întâmplare, în rezerve de expresivitate filmică încă neexplorate până în acel moment.

Intervenţia operată de Manole Marcus asupra textului, propulsarea dezvoltării sale cinematografice, fie că acesta provine din proza existenţei obişnuite (cum este cazul romanului *Orgolii* de Augustin Buzura), fie că este conceput anume pentru ecran, pledează în favoarea ideii directe şi clare, convingătoare tocmai prin sensibilul infuzat în imagine.

În pelicula din 1982 regizorul mărturisea că l-au atras mai cu seamă dualităţile ce se exclud, structurile alb-negru, precum libertatea interioară sau moartea spirituală, astfel încât nu de puţine ori se întâmplă ca, în pendularea sa filmică între trecut şi prezent, timpul să

www.dacoromanica.ro

fie şi el anexat unui marcaj moral (trecutul, de exemplu, definindu-se ca eroism iar prezentul ca laşitate).

Adept al selecției utile și personalizate în exprimarea cinematografică, fără a urmări topirea materiei epice sau răsturnarea acesteia din proza independentă în cea scenaristică, Manole Marcus ține să precizeze:

„Din acest roman (e vorba de *Orgolii*) s-ar fi putut face şapte filme; pe mine m-a captivat nu lectura sa polemică, cât mediul... confruntările extrem de active între personaje."

Atent mai degrabă la zona de contact între idei şi atitudini decât la polemica între o atitudine şi alta, regizorul defineşte identități, psihologii individuale şi colective, interesat fiind de orice posibilă autentificare a umanului în dimensiunea sa spectaculară.

În *Zodia Fecioarei*, o dramă modernă cu subiect inspirat din antichitate (scenariul fiind semnat de Mihnea Gheorghiu), paralelismul de nume dintre personajele întâmplărilor contemporane şi cele antice, dar şi elementele ce respectă cutuma tragediei antice, conferă filmului originalitate şi densitate.

Povestea celor doi îndrăgostiți ce se sinucid, urmăriți fiind de greşelile părinților, se construieşte pe o dimensiune spirituală, nu pe o reproducere propriu-zisă a tragicului antic, ci pe acel mod de a trăi în absolut, pe acea puritate netulburată de vremi care este erosul.

www.dacoromanica.ro

Zona încărcată de sugestii antice, cu un orizont vizual panoramat şi dens, este cea a Dobrogei, spaţiu adecvat şi necesar pentru configurarea modernului în tiparele clasice, subterane, ale existenţei umane imemoriale.

Dialogul autenticului cu ficţiunea se regăseşte în *Actorul şi sălbaticii*. În altă posibilă dispută între artă şi viaţă, dar nu între paliere temporale diferite, ci pe acelaşi eşantion de existenţă. Filmul propune un erou de certă importanţă pentru lumea artei, aproape mitizat şi, deplasându-l din sfera strictă a biografiei artistice pentru a-l poziţiona moral şi social ca model de conştiinţă civică şi umană de excepţie, şi anume prin actorul Constantin Tănase, alias Costică Caratase în film. Interesantă şi masivă ne pare a fi şi potenţa creativă pe care o deschide artistul-interpret cu acest rol ce pare construit gemelar pe acelaşi prototip, mularea sa fiind un elogiu şocant de actulizabil (în pofida modificărilor biografice esenţiale aduse eroului filmului, prin orientarea lui Constantin Tănase însuşi spre altă evoluţie socială şi politică decât cea reală, fapt ignorat voit de critică, potrivit comentariului de dicţionar (*Filmat în Romania*, vol. 2). Opera, atâta câtă este, depăşeşte realul şi aici, altfel spus, personajul, şi actorul desigur, au mereu, filmic, un alt contact posibil cu istoria şi sălbaticii ei.

O lume în sine, cea interbelică, o societate în care eşantioane ale vieţii de excepţie, arta, moda sau politica se prezintă, prin mici dueluri anecdotice, dar şi mize de

satiră zdrobitoare (să nu uităm totuşi că parodierea lui Adolf şi a camarilei legionare este şi aici un *perpetuum mobile* al desfiguratului chip al dictatorului), aşadar o biografie fictivă, spirituală, în care familia şi patima exprimării frumosului scenic în variante convingătoare şi impresionante fac parte dintr-o revistă al cărei june prim este Actorul. Micile incidente cu parfum sentimental, sau mai marile moralităţi cu deplasări spre hilar şi grotesc, în fine, un caleidoscop de rigoare compoziţională în pofida evantaiului acţiunii şi a provocărilor intercalate în biografia posibilă, totul este învelit într-un hohot de râs rabelaisian pe măsura unui mare creator comic precum Toma Caragiu, dar şi într-o tragică luciditate, pledoarie pentru misiunea artistului dintotdeauna, nu din propensiune spre lozincă ci din nevoia înţelegerii sensului artei, al sacrificiului firesc şi tandru pentru o moarte ce goleşte scena de omul care a animat-o cu darurile unui mare magician.

Astfel se construieşte acest film, extrem de organic, de închegat în jurul unui mit, cel al creatorului, dar şi al celui ce se expune făcând din spectacol o adevărată Agora. Avid de mari Adevăruri şi de Puteri de netăgăduit, Manole Marcus realizează o excelentă premoniţie prin celebrul său film (fie şi însufleţind acea mişunătoare şi pitorească societate a timpului, ce se dezvăluie prin acţiuni, iniţiative, prin satisfacţii spumoase şi infinite nuanţe, văzute şi auzite fie cu zâmbetul pe buze, fie cu

www.dacoromanica.ro

deferența necesară în fața unui album evocând lucrurile așa cum au fost și au devenit legendă în viața oamenilor.

Lirism și entuziasm, butaforie și istorie, fizionomii meritorii pentru a incarna oameni și timpuri, așadar o bogată dinamică actoricească, astfel încât comentatorii armonizează acest film cu celelalte reușite ale cineastului, fiind nu departe de rechizitoriul politic și de supradimensionarea morală prin cele două constante pe care le regăsim, de asemenea, în *Puterea și Adevărul* și în *Canarul și Viscolul*.

Manole Marcus *(n. 8 ianuarie 1928, Bucureşti — d. 12 octombrie 1994). A absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică-1955.*

Filme regizate de Manole Marcus şi Iulian Mihu:

• **La Mere**, 1955; *Scenariu*: Manole Marcus, Iulian Mihu; *Imagine*: Gheorghe Fischer, Claudiu Iliuț; *Montaj*: Yolanda Grădinaru; *Sunet*: Alexandru Alexandrescu; *Interpreți*: Silvia Popovici, Sinişa Ivetici, Nicolae Praida.
• **Viața nu iartă**, 1958; *Scenariu*: Iulian Mihu, Manole Marcus; *Imagine*: George Cornea, Gheorghe Fischer, Alexandru Întorsureanu; *Decoruri*: Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu; *Costume*: Irene Bratu Ilieş; *Muzică*: Zeno Vancea; *Montaj*: Lucia Anton; *Sunet*: Dan Ionescu, Victor Cantuniari; *Interpreți*: Nicolae Praida, Marius Rucăreanu, Romulus Neacşu, Angela Chiuaru, Ilie Duțu, Emil Botta, Vasile Ichim, Dana Comnea, Vasile Nițulescu, Mircea Balaban, Lazăr Vrabie, Mihail Arnăutu.

Filme regizate de Manole Marcus:

• **Nu vreau să mă însor**, 1960; *Scenariu:* Simion Macovei; *Imagine*: George Cornea, Alexandru Întorsureanu; *Decoruri*: Constantin Simionescu; *Costume*: Nelly Merola-Grigoriu; *Muzica*: Gelu Solomonescu, Edmond Deda; *Montaj*: Lucia Anton; *Sunet*: Silviu Camil; *Interpreți:* Liliana Tomescu, Nae Roman, Vasile Tomazian, Geo Barton, Ștefan Tapalagă, Irina Petrescu.
• **Străzile au amintiri**, 1962; *Scenariu*: Dimos Rendis, Ioan Grigorescu; *Imagine*: Gheorghe Fischer; *Decoruri*: Constantin Simionescu; *Interpreți*: Antoaneta Glodeanu, Constantin Dinulescu, Silviu Stănculescu, Toma Caragiu.
• **Cartierul veseliei**, 1964; *Scenariu*: Ioan Grigorescu, Manole Marcus; *Imagine*: Alexandru Întorsureanu; *Decoruri*: Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu; *Costume*: Dimitrie Ivancenco; *Interpreți*: Toma Caragiu, Ilarion Ciobanu, Matei Alexandru, Ion Besoiu.
• **Zodia Fecioarei**, 1966; *Scenariu*: Mihnea Gheorghiu; *Imagine*:

www.dacoromanica.ro

Alexandru Întorsureanu; *Interpreți*: Mircea Başta, Ioana Bulcă, Gilda Marinescu, Cristea Avram.

• **Canarul şi viscolul***,* 1969; *Scenariu*: Ioan Grigorescu; *Imagine*: Alexandru Întorsureanu; *Decoruri*: Virgil Moise; *Interpreți*: Florin Gabrea, Mircea Albulescu, Jean Constantin, Maria Rotaru.

• **Puterea şi adevărul***,* 1971; *Scenariu:* Titus Popovici; *imagine*: Nicu Stan; *Decoruri*: Nicolae Drăgan; *Interpreți*: Amza Pellea, Ion Besoiu, Mircea Albulescu, Dana Comnea.

• **Conspirația**, 1972; *Scenariu*: Titus Popovici, Petre Sălcudeanu; *Imagine*: Nicu Stan; *Decoruri*: Aureliu Ionescu; interpreți: Ilarion Ciobanu, Victor Rebengiuc, Fory Etterle.

• **Departe de Tipperary***,* 1973; *Scenariu*: Titus Popovici, Petre Sălcudeanu; *Imagine*: Nicu Stan; *Decoruri*: Aureliu Ionescu; *Costume*: Lidia Luludis; *Interpreți*: Fory Etterle, Ilarion Ciobanu, Maria Rotaru, Maria Clara-Sebök.

• **Capcana**, 1974; *Scenariu*: Titus Popovici; *Imagine*: Nicu Stan; *Decoruri şi costume*: Virgil Moise; *Interpreți*: Ilarion Ciobanu, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț.

• **Actorul şi sălbaticii***,* 1974; *Scenariu*: Titus Popovici; *Imagine*: Nicu Stan; *Decoruri*: Virgil Moise; *Costume*: Florina Tomescu; *Interpreți*: Toma Caragiu, Margareta Pogonat, Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Lucia Boga, Marin Moraru.

• **Operațiunea „Monstrul”**, 1976; *Scenariu*: Titus Popovici; *Imagine*: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer; *Decoruri*: Virgil Moise; *Interpreți*: Marin Moraru, Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Alexandru Manolescu, Cristina Hofman.

• **Cianura şi... picătura de ploaie***,* 1978; *Scenariu:* Virgil Mogoş, Manole Marcus; *Imagine*: Dan Niculescu; *Decoruri*: Aureliu Ionescu; *Costume*: Nelly Merola; *Interpreți:* Victor Rebengiuc, Iurie Darie, Ştefan Bănică, Ion Besoiu, Aurel Giurumia, Mihai Dobre.

• **Omul care ne trebuie**, 1979; *Scenariu*: Ion Băieşu; *Imagine*: Alexandru David; *Decoruri*: Mihai Ionescu; *Costume*: Florentina Ileana Mirea; *Interpreți*: Ilarion Ciobanu, Jean Constantin, Jeana

www.dacoromanica.ro

Gorea, Catrinel Dumitrescu, Octavian Cotescu, Mircea Anghelescu.
• **Punga cu libelule**, 1980; *Scenariu*: Fănuş Neagu, Vintilă Ornaru; *Imagine*: Nicu Stan; *Decoruri*: Mihai Ionescu; *Costume*: Oltea Ionescu; *Interpreți*: Marcel Iureş, Victor Rebengiuc, Enikö Szilagyi, Ion Caramitru.
• **Orgolii**, 1981; *Scenariu*: Manole Marcus, după romanul omonim al lui Augustin Buzura; *Imagine:* Valentin Ducaru; *Decoruri*: Petre Veniamin*; Interpreți*: Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Matei Alexandru, Cristina Deleanu, Nicolae Praida.
• **Non Stop**, 1981; *Scenariul*: Manole Marcus; *Interpreți*: Mitică Popescu
• **Ca-n filme**, 1983; *Scenariu*: Liviu Timbus; *Imagine*: Alexandru Întorsureanu; *Decoruri*: Petre Veniamin; *Costume*: Doina Levintza; *Interpreți*: Catrinel Dumitrescu, Tudorel Filimon, Alexandru Arşinel, Violeta Andrei, Ion Caramitru.
• **Mitică Popescu**, 1984; *Scenariu*: Dumitru Solomon, după piesa omonimă a lui Camil Petrescu*; Imagine*: Alexandru Întorsureanu, Liviu Pojoni; *Decoruri:* Nicolae Şchiopu; *Costume:* Cristina Păunescu; *Interpreți*: Tudorel Filimon, Julieta Szönyi, Micaela Caracaş, Mircea Jida, Remus Mărgineanu.
• **Marea sfidare**, 1989; *Scenariu*: Ioan Grigorescu; *Imagine*: Sorin Ilieşiu; *Decoruri*: Victor Ţapu; *Costume*: Lia Manţoc; *Interpreți*: Florin Zamfirescu, Maia Morgenstern, Cornel Revent.

pe platou (centru) cu Toma Caragiu şi Nicu Stan

FOTOGRAME DIN FILME REGIZATE DE MANOLE MARCUS

1960 ***"Nu vreau să mă însor"*** imaginea Alexandru Întorsureanu

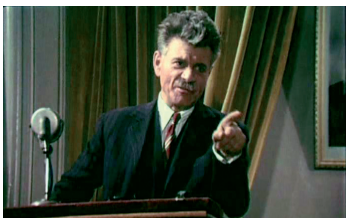
1964 ***"Cartierul veseliei"*** imaginea Alexandru Întorsureanu

www.dacoromanica.ro

1969 ***"Canarul şi viscolul"*** imaginea Alexandru Întorsureanu

V. STALIN

imaginea Nicu Stan



1979 ***"Omul care ne trebuie"*** imaginea Alexandru David

1980 ***"Punga cu libelule"*** imaginea Nicu Stan

www.dacoromanica.ro

Iulian Mihu, de la experimentul-surpriză la nostalgia rapsodică

Creativitatea regizorului Iulian Mihu are ca temei o lectură specială a vieții. Emoția nu vine din recunoaştere ci din selectarea unor acțiuni, evenimente pe care, dezvoltându-le apoi prin limbajul vizual, impresionează. Sensibilitate dar nu afectivitate, lipsă de patetism şi artificialitate.

Arta devine principala miză a expunerii, spectrul vieții se arată ca un fundal, mesagerul-artist îl aduce spre lumină.

Nostalgia unei fericiri niciodată posibilă, bucuria străină de firesc, de imediat, străfulgerările unor adevăruri parțiale, inutile de multe ori, reticența fața de detaliul sufletesc şi preferința unui general ritualizat, comentariul aforistic sunt câteva dintre notele de stil pe care Iulian Mihu le imprimă filmelor sale.

www.dacoromanica.ro

Trecerea de la „povestirea cu imagini" la „imaginea-povestire'' se manifestă ca tendință de de-teatralizare şi soluționare metaforică a balastului ce încarcă prin ideologizare peliculele epocii, aşadar ca libertate creatoare, expresie a unui cinematograf modern în care polifonia e gravă, tenace, iar dirijarea ideilor e meticuloasă şi hotărâtă.

Mereu inovativ, Iulian Mihu va continua într-un tandem la distanță pasul în doi început cu Manole Marcus, încât se pot revedea cu plăcere acele infuzii de lirism şi subtilitate de compoziție în traiectoria artistică a celor doi cineaşti dar, ca orice despărțire în câmpul artei, se va opta de fiecare parte pentru filoane de creație specifice tipului de sensibilitate implicat în creație.

Un nonconformism cu duble resurse, imagine poetică şi divagație a narațiunii filmice.

Aşa se arată a fi *Poveste sentimentală* (1962), o peliculă cu sugestive şi dramatice soluții filmice, povestea erotică şi cea socială întâlnindu-se în plan expresiv prin ideea de jertfă, desigur fără patetismul la care ne-am fi aşteptat în astfel de situații.

Este într-adevăr de referință secvența de dans de pe plaja ce găzduieşte nunta tătărească, secvența ce o aduce pe interpreta rolului Neli, Irina Petrescu, feminină şi vulnerabilă (şi care este personajul cheie ca evoluție şi destin) în centrul vital al jocului început instantaneu, joc în care ea apare ca un albatros ce bate fragil şi grațios

din aripi înainte de inevitabila prăbuşire (pe care voalul o sugerează simbolic) şi apoi se retrage pentru a face loc vieţii să-şi continue tumultul.

În 1966, apare filmul *Procesul alb*, ecranizare a romanului *Şoseaua Nordului*, de Eugen Barbu, care semnează şi scenariul filmului. Calitaţile speciale, am putea zice, sunt în principal datorate originalitaţii prin care regizorul tratează subiectul. Luptele ilegaliştilor comunişti, relaţiile ce împletesc iubirea cu viaţa tensionată, aventura sentimentală cu acţiunea politică, inserate într-o difuză lecţie de viaţă în care totul se plăteşte, erorile şi chiar calculul ce scapă din firele logicului, dau filmului importanţă, privind spre timpul unor iniţiative distincte ale cineastului. Dumitrana, conducatorul grupului de comunişti sabotori ai maşinei de război hitleriste, (interpretat de Gheorghe Dinică), va fi ucis în chiar ziua victoriei asupra nemţilor, de către un agent de poliţie care încercă să-si facă utilă activitatea pentru a dobândi un post mai bun.

Procesul va derula firul naraţiunii, faptele fiind în cele din urmă asamblate în logica cronologiei lor de catre memoria celor ce refac traseul străbătut.

Matei, (Iurie Darie), este un astfel de „comentator", fiind deopotrivă unul dintre comuniştii ce vor face acte de bravură. El iese din închisoare, printr-o operaţiune organizată, dar are surpriza să afle că iubita lui se căsatorise cu Dumitrana, surpriză ce nu-l va îndeparta

www.dacoromanica.ro

totuşi de grup.

Un întreg univers de viaţă politică, concentrată în secvenţialităţi ce oferă prilejul unor partituri actoriceşti deosebite (Toma Caragiu, George Constantin, Marga Barbu, Gina Patrichi), fac posibilă deschiderea spre viaţa intimă a personajelor în tonalităţi extrem de diverse. Umorul sarcastic, abilitatea prin care „comentează" şi acţionează, cu aroganţă perfidă prefectul, (George Constantin), versatilitatea brutală a şefului Siguranţei, (Toma Caragiu), dau un alt colorit subiectului care expandează, adăugând fiecărei secvenţe un contur diferit de cel pe care îl propune scenariul (într-un interviu, Eugen Barbu, va comenta chiar acest mod creator de lucru cu textul prin care regizorul reface personajele încât ele devin altele faţă de cele din roman).

Surprinzător dar consecvent cu stilul, cu viziunea pe care o propune filmului, parţial greu de confundat cu oricare alta, Iulian Mihu, amestecă faptele de viaţă, de istorie-fictivă cu cele ale unei acţiuni stranii, în care deruta şi eroarea sunt atribute ale genericului condiţiei umane. Pedeapsa şi vinovăţia, planează într-un aleatoriu şocant ce şterge prin sugestia de hazard orice tezism posibil.

Bravura, aşa de binereprezentată în astfel de subiecte, partizanatul ilustrării unei victorii şi ale sacrificiului pentru „cauză", sunt cel mult un cadru în care, acţiunea, aventura umană, dragostea şi ura,

crima, sunt înscrise într-un cod existențial guvernat de incoerență, până la absurd.

Inovatorul Iulian Mihu, are ca soluție de rezistență în fața oricarei demagogii, spargerea aparențelor, apelul la o altă logică, fie ascunsă omului, precum ar fi posibil de înțeles moartea lui Dumitrana, vinovat, într-o anumite masură, moral față de Matei fiindcă a trecut peste sentimentele acestuia luându-i iubita, dar şi, fața perversă a acestui *Proces*, care foloseşte, pentru a face lumină purificatoare, unealta haotică a răului, forța oarbă lipsită de discernământ, minusculul rău mare.

Aristide Teică, ca un fugar figurant pe scena istoriei, în rolul personajului cu acest nume, (soluție Iulian Mihu), va problematiza întrega construcție, plasată ca temă în cadre rigide, valori morale, luptă, sacrificiu, jertfă, dar finalizată cu abilitate în derizoriul ce însoțește permanent viața.

Chiar în acestă formă, datată, cu nevoie strictă de segregare, regizorul sparge codul, sau mai bine zis, îl reformulează cu dezinvoltură histrionică.

În anul 1980, Iulian Mihu aduce pe ecrane filmul său de excepție, *Lumina palidă a durerii*, poem cinematografic realizat printr-o aparentă mitologizare a universului satului românesc, dar se poate sesiza că structura arhetipal poematică pe care o propune narațiunea filmică, deopotrivă caleidoscopică şi fragmentară, aduce, pe lângă unitatea de sens integrator enunțată şi

www.dacoromanica.ro

de titlu, tristețea metafizică a unui spațiu ce depășește pitorescul și se arhaicizează existențial, nu prin însemne de autenticitate strict mioritică, ci oarecum impersonal și extramundan, omenescul fiind surprins in ipostaze exemplare. Scenariul, semnat de George Macovescu, este compus din ,,imagini ale copilăriei'' localizate într-un timp și un spațiu de sensibilitate spirituală românească, proprie primilor ani ai veacului trecut.

Totuși, începând cu lumea ce ființează prin chipuri și identități diverse, prin neconformismul reprezentării, prin nestereotipia expresiei - alegerea distribuției fiind o marcă de gust extrem de inovator în cazul acestui regizor, fie prin descoperirea unor noi chipuri filmice, mai puțin comune, precum cel al Lilianei Tudor (Lina), al Violetei Andrei (Florența) al lui Siegfried Siegmund (Paramon) dar și al lui Savel Știopul sau Geo Saizescu -, infuzia de actori mai puțin prezenți în film până la acea dată, alături de actori neprofesioniști, acuitatea expresivității acestora se dovedesc a fi un atu regizoral inconfundabil.

Selectarea elementelor de spațiu, ce nu țin de o geografie poematică ci mai curând de o antropologie existențială sau poate, mai direct spus, exprimă convertirea spațiului fizic în unul spiritual, dizolvarea în substanța autentică a straniului excesiv de sugestiv pentru resuscitarea fiorului tragic al vieții, ochii amintirii ce schimbă în esențial firescul și adaugă acestuia un amestec de comic și de magic profund tulburător (copilul

ca laitmotiv al gândului-înapoi revine în filmografia lui Mihu ca o resursă de lirism auster), îmbinarea subtilă a urâtului şi a frumosului ca faţete ale aceluiaşi oratoriu, iată câteva recurenţe pe care le aducem în atenţie, urmărind în principal ipostazele sensibilităţii estetice ale regizorului şi dominantele ordonatoare ale acestei sensibilităţi, acesta fiind în fond singurul criteriu de viaţă filmică pe care-l punem în discuţie pentru a realiza portrete interioare din formele-imagini lăsate peste vreme.

Filmului i se vor recunoaşte de altfel meritele de excepţie, fiind încununat cu Premiul ACIN pentru regie şi Diploma specială obţinută, un an mai târziu, în 1981, la Moscova. Se pot face şi alte relaţionări între componente substanţiale ale esteticii cinematografice pornind de la filmele pe care Iulian Mihu le aduce în atenţia publicului la o distanţă considerabilă în timp, cum ar fi *Marele singuratic,* ce oferă acelaşi fundal de eternă enigmă a lumii în corporalitatea ei, graţie imaginilor gen flash-back, ce deschid ochii minţii lui Niculae, film de refacere a lumii ca univers afectiv şi psiho-emoţional, de estetizare a ideii (aceea de existenţă ce se recuperează în faptele lumii fizice, devenită lume simbolică, încât planurile se vor contopi până la ştergerea iluziei, a diferenţei dintre real şi ireal) şi, de asemenea, *Flăcăul cu o singură bretea,* unde planul retro va invada realul transformându-l în baladesc cosmopolit, ca expresie a

www.dacoromanica.ro

unor repere culturale si geografice ce nu mai emoționează atunci când sunt lecturate prin identificare livrescă şi filmică.

Este de-a dreptul tulburătoare această postmodernitate organică a cineastului, ce creşte spiritual pe motivul paradisului-grădină al vieții, cu purul zăpezilor şi verdele livezilor. Laitmotivul se regăseşte şi în alte filme, ce descriu fără trăiri melancolice şi cu o poezie reținută, precum *Lumina palidă a durerii*, cu vulcanii noroioşi în care Lina îşi afundă picioarele, imagine impresionantă, ce aminteşte de celebra secvență a pământului din *Ion* al lui Rebreanu.

Anumite legături de sens pierdute se refac bunăoară prin aceste însemne geografice de colorit afectiv şi narativ, cu rol de personaj mitizat, în filmele pe care Iulian Mihu le aduce drept carte de recitire a unei vocații de rafinat estetism şi de gravă simplitate a mesajului.

Partitura muzicală va păstra şi ea tonalitatea exaltată sau gravă a muzicii lui Vivaldi sau Berlioz, dar va accesa nu mai puțin clinchetul nemundan din cântul proferat de Dorin Liviu Zaharia.

Regizor al unor pelicule tulburătoare, al căror dramatism poetic pătrunde adânc în zonele de emoție şi revelație spirituală ale omului, Iulian Mihu este receptat drept ,,autentic dar inegal'' (*Cinema*, nr.10/1985, Dumitru Matală), uneori atitudinile sale creatoare, surprinzător

www.dacoromanica.ro

de dezinvolte, stratificările narative (*Anotimpul iubirii*,) sau fresca socială obiectivizată (*Surorile Boga*) fiind reformulate ca dimensiune şi substanţă în direcţia poetizării reflexive, generalizatoare (*Lumina palidă a durerii*) sau a transformării lumii-film într-o lume în lume (*Felix şi Otilia*).

În acest fel se poate vorbi despre un instinct al dilatării cadrelor gândirii creatoare, de un elaborat desen ce se ţese pe orizontală şi se adânceşte totodată pe verticală, de un mod subtil de a atinge esenţializarea ideii, firescul poveştii ce nu încetează a transmite acelaşi fluid elegiac pe care l-am resimţit în *Viaţa nu iartă*, dezvoltat prin jocuri cu mai multe strategii, prin paralelisme, prin evocări tur-retur, prin elemente mozaicate şi fluide în sugestie, în care subconştientul îşi rezervă locul de ordonator al esenţelor în secvenţialitatea vieţii, fiind văzut uneori ca un avatar barochist (Ioan Lazăr, *Barocul cinematografic*).

Varietatea micilor povestiri pe teme erotice şi existenţiale în refaceri şi reformulări diverse şi pasionante sunt un traseu de investigaţie, de la esenţialul mesaj al începutului, trecând prin *Lumina palidă a durerii , Alexandra şi infernul* şi *Marele singuratic* pentru a se concentra la nivel stilistic în mod exemplar în *Felix şi Otilia*, capodopera cinematografică în care pulverizarea materiei emoţionale în fragmente de senzaţie, frânturile de idee despre sensul evenimentului-viaţă se orchestrează

prin partituri în care rolul şi personajul devin libere, detaşabile din context, vii.

Nu mai puțin pregnant este elementul imagistic, ce deschide prin metaforă şi parabolă percepția spre o lume pe care numai filmul o poate plăsmui în acest fel, o poate propune ca simțire răsfrântă dinspre lumea ideilor şi a trăirii. Poate că tocmai de aici provine şi capacitatea de a forma o şcoală de referință a momentului inaugural, aşa cum remarca Mircea Veroiu, referindu-se la Iulian Mihu şi mărturisind că acesta l-a ajutat să se formeze ca cineast: „Sunt momente de cinema care m-au ajutat sa mă formez ca regizor. Am numit curentul (e vorba de *Noul Val francez*) şi filmul cărora le-am rămas dator (e vorba de *Felix şi Otilia*), care mi-au dat curaj să urmez profesiunea de cineast" (*Cinema*, nr. 12/1985).

E surprinzător de emoționantă şi veridică această confesiune ce vorbeşte elocvent despre o cantitate şi o calitate, despre un curent şi un stil-viziune, despre teoria capodoperei aşa cum poate fi configurată ea la nivelul secvențialității pe care o deschide în cinematografia națională stilul Iulian Mihu, inițiator şi performer, pe acest palier de expresie, al dilatării şi comprimării faptelor de viață de la primul până la ultimul său film, indiferent de tema dezvoltată sau de intenția mai mult sau mai puțin izbutită a formulării acesteia. Unitate, adică stil, diversitate şi complementaritate, adică metodă, imaginație captivantă pe alte nuanțe dar nu pe alte valori,

adică coerență artistică.

Întrebat, într-un interviu din 1996 (*Cinema*, anul VII, nr. 81) dacă „felia de viață" ar fi opțiunea pentru acest moment al creației, Iulian Mihu va replica cu umor şi dezinvoltură:

„ Asta ar suna ca felia de pepene. Nu, nu este o felie, filmul pe care-l fac eu (este vorba de ultimul, *Dublu extaz),* e un întreg, aş putea chiar spune că sunt două povestiri întregi care se intersectează având un sens unic, sunt complementare".

Regizorul îşi redefineşte programul într-un final de carieră artistică conturând o constantă de compoziție, acea *unitate fragmentată ce a personalizat* atât de nuanțat filmele pe care le-a semnat, în special cele realizate după scenarii, mai puțin ecranizările la care a preferat să folosească acelaşi mod de a gândi secvențial, dar nu neapărat prin tramă cât prin alte sugestii de la nivelul imaginii, în două nuanțe cromatice, precum în *Marele singuratic,* sau optând pentru alte interferențe, precum cea a lumilor paralele dar divergente, ca una dintre soluțiile lecturii filmice din *Felix şi Otilia.*

Deosebit de sugestivă este această evoluție redată chiar de titlul filmului *Flăcăul cu o singură bretea* (realizat cu şapte ani înainte de *Dublu extaz*), oarecum opus configurației duale menționate, dar nu şi compoziției tematice ce fusese de fapt o împletire de două suporturi narative, unul reprezentat de *Cănuță* al

www.dacoromanica.ro

lui Caragiale, celălalt de *Niculăiță Minciună* al lui A. Brătescu-Voinești.

Se regăsesc aici în egală măsură afluența de emoție, de sensibilitate și autenticitate a cotidianului, adevărul vieții ce atinge zone de brutalitate sau chiar de vulgaritate stilizată, atât în acest ultim film, cât și în cele mai cunoscute pelicule elaborate de Iulian Mihu în deceniul al șaptelea, cel mai precis element de înțelegere fiind definit în acest sens chiar de regizor:

„În aparență, forma filmului e foarte complicată dar va fi lesne de înțeles din pricina realității pe care o întâlnim la tot pasul... Am căutat poezia în aceste aspecte foarte intime și sper să le fi descris cum trebuie, ceea ce e cu adevărat minciună și vulgaritate în alte filme ale noastre nu va fi găsit aici".

Clasicizarea resurselor, drumul spre centru.

Atras de esențele existenței, regizorul Iulian Mihu se exprimă în variate scenarii, în sentințe existențiale și unifică în ritm și grimă același cântec grav ce seamănă constant spaima sau râsul hilar, efecte de romantism lugubru sau de expresionism apocaliptic.

Chiar peliculele ce se dirijează spre linia preciziei realiste se hibridizează pe traseul segmentat de gratuitatea acțiunilor umane sau de precizia eșecului (închis in orice acțiune omenească dar necesar determinismului vital), eșec ce însoțește orice faptă fie ea și împlinită. Fundalul, monstruos sau enigmatic cel puțin, se arată prin mișcarea

personajelor în lumea pe care o populează sau prin independența lor colocvială, fiecare discurs fiind în mod esențial adresat neantului.

Se poate spune că Iulian Mihu este un regizor de forță expresivă, capabil de a construi nefirescul în banal şi, dacă nu ar fi realizat decât *Felix şi Otilia*, ar fi rămas la fel de important pentru filmografia românească prin acest fel de a metamorfoza realitatea, fie ea şi românească, aşa cum e cazul ecranizării romanului călinescian.

E posibil ca influențele pe care i le-au indus unele schimbări din regimul social al personajelor să fi ajutat la această dezvelire a coerenței interioare a eroilor săi. Astfel, în interviul acordat lui Laurențiu Damian cu ocazia realizării filmului documentar despre *Iulian Mihu „aşa cum a fost”,* Sergiu Nicolaescu mărturiseşte că a impus o altă alură personajului Pascalopol, negustor de brânzeturi în roman, aristocrat în film, după cum i-a sugerat regizorului şi dorința sa ca întâlnirea cu Felix şi plecarea din lume să fie romantizată tragic.

Chiar şi în acest interval de lumină palidă, oferită de romanul citit prin descifrări rafinate, meritul regizorului este acela de a uniformiza întreaga substanță dramatică, altminteri cu suficient dinamism, în sensul înțelegerii vieții, dar şi cu o melancolie reținută pe care orice roman de dragoste trebuie să o aducă în atenția cititorului. Nimic din zburdălnicia „celeilalte Otilii” (căci actrița are o imobilitate hieratică dar imperială,

limitând sentimentalismele până la dispariție), nimic din candoarea tinereții sau din bogăția de amintiri pe care orice bătrân o poate trimite drept contrapondere a realului pentru a fi salvată măcar amintirea unui trecut remarcabil.

Toți sunt desăvârșiți și închiși în această perfecțiune, în cavoul-carte devenit imagine-vitrină, sunt morți resuscitați, iar în grila thanatică pe care o trimite filmul spre o mai bună înțelegere a esențialului se zbate viața stilizată și etern repetabilă în punctele ei majore. Închise în sticla ochiului magic, personajele călinesciene devin eroii unei lumi conservate cu grijă, pe care orice restaurator o arată prin valorile ce o constituie, dar, ceva mai mult, regizorul o aduce la iveală prin luminile pe care i le adaugă fără umbre, doar cu seninătatea și dezinvoltura plăcerii estetice, a voluptății cerebrale.

Mihu aduce primul cadru chiar în lumea-cimitir și va continua pe același scenariu al morții în fiecare dintre nodurile acțiunii, precum moartea copilului lui Stănică, sau cea pe năsălia-scaun mortuar a mătușii Agripina, moartea cu repetiție a lui Costache, poate cea mai bine venită și totuși cea care distruge lumea existentă până atunci, o trimite spre neant și, nu mai puțin importantă, moartea ca istorie și anticlimax, simbolizată de trenul cu răniții războiului printre care agonizează și Pascalopol.

Sclipirea vicleană și tenace a lumii thanatice depășește accidentalul-demonstrativ, exista în sine, ca o

întoarcere pe dos a mănuşii şi, în acest ordonat pluton - comando ce trimite mesaje realității, metamorfozează o densitate emoțională şi vizionară pe care filmele lui Iulian Mihu o vor păstra ca pe un firesc al înseşi existenței lor ca identitate artistică.

Nu este acelaşi lucru dacă vorbeşti despre moarte ca sacrificiu sau ca destin tragic (şi cele mai bune pelicule se pot găsi în acest contact thanatic prin importante contururi-idei, cum este bunăoară capodopera numită *Pădurea Spânzuraților*), sau dacă faci din moarte o formă de concret ce permite citirea vieții în semiobscur, de la tragicomic spre monstruosul derizoriu, cum face Mihu în oricare dintre cele mai intens stilizate filme pe care le semnează ca regizor

Moartea face posibilă lectura vieții şi asta nu doar ca prezență spectrală, ci şi în diversele sensuri ale micului univers uman adus cu tenacitate la lumină, dar şterse din viețuirea lor concretă prin lipsa duratei lăuntrice. Personajele apar de undeva, coboară din fotografii sau din camere ce adăpostesc existențe stranii, fiindcă bizarul este acceptat tot atât de firesc ca şi dispariția din cadru. Eroii se volatilizează într-un spațiu al peliculei ca şi cum ar fi fost aneantizați de chiar creatorul ce le-a dat drumul spre a comunica un nimic tainic, iar discursurile lor sunt identificabile prin acest nimic ce se colorează cu sângele vieții şi pare extrem de important, dar nimic nu-l arată în subtext că aşa ar fi sau că între lumi ar exista

www.dacoromanica.ro

acel prag care să izoleze discursul de aici de cel posibil dincolo de prag.

Pascalopol este stigmatizat de primul cadru în care apare cu acea armă în mână şi privirea mărită, în *fondu*, a Otiliei. El configurează acel aparteu al îngerului morții, pe care îl trimite fie şi prin oferta de viață rafinată şi rigidă prin care o închide pe Otilia în planul cel mare, el însuşi pradă lui, fiindcă nu există un mesaj unic, direcționat, cât mai degrabă stări potențiale ale mesajului, cele mai multe generate de alegerea pe care o face Mihu prin actorii ce pot exprima complexitatea situației. Confesiunea lui Sergiu Nicolaescu, cu tentă orgolioasă, prin care înțelegem că i-a sugerat regizorului profilul lui Pascalopol ca aristocrat, era un supliment necesar în construcția povestirii, dar alegerea actorului care să arate un elegant chip al morții (bergmanian), unul printre altele, este meritul regizorului şi al privirii sale din interior.

Se pot intui, filmic vorbind, destule amprente artistice în filmografia lui Iulian Mihu, venind dinspre expresionism, avangardism şi, desigur, nu mai puțin partea mozaicată şi nefinalizată întotdeauna epic pe care o aduce regizorul în atenția unei generații ce abia ieşise din staticul realismului anilor 50, sau a celei ce abia se roda prin priza directă a minimalismului noului mileniu.

Nu facem aici comparații pentru a eclipsa o originalitate, iar tot ce se adaugă de cele mai multe ori

www.dacoromanica.ro

ține de faptul că stilul Noului Val anticipat de regizorul român e personal şi adâncit în enigmaticul expresionist al anilor 20, după cum avangardismul din ultimele pelicule (nu puțin discutabile şi discutate ca reprezentative pentru filmografia lui) e de o discretă simplitate a emoției, ce nu ocoleşte cu nimic miza obiectivității sparte şi răsturnate în tipare posibile, dar neînchise într-un singur sertar (*Flăcăul cu o singură bretea* şi *Dublul extaz*) se aventurează într-un cotidian metafilmic pentru a face fotograme ale duhului (dublului), personajele fiind de natură suprareală tocmai prin acest dublu chip, uneori cu mai multe metamorfoze dar pe fundalul unor stări de spirit unice.

Atras de forma ce poate dizolva sensurile netransmisibile altminteri, filmul românesc al anilor 70 găseşte în metaforă un fascinant tărâm al sugestiei şi al soluției vizuale, ce trebuie să fie ambiguă şi reconfortantă.

Pe această traiectorie se vor înscrie şi cei doi regizori ce au marcat, alături de alți colegi de generație, împrospătarea mult aşteptată în cinematografia românească a deceniului al şaselea, Iulian Mihu şi Manole Marcus.

Preferința pentru sugestiv şi încifrat va fi dezvoltată de Mihu cu un difuz simțământ al imperfecțiunii ce maculează existența, o zguduie tăinuit şi esențial, fără convulsii de nivel imediat, în timp ce Manole Marcus va străbate drumul personal din punctul de contact cu

www.dacoromanica.ro

misterul spre dizolvarea acestuia în conflictualul dialogal, uneori cu conştiinţa exponentului, dar întotdeauna în pas cu valorile sau cu imperativele timpului.

Vor păstra din unitatea de simţire a începutului plăcerea descoperirii unor actori, nu atât „potriviţi" cât capabili de a muta sensibilitatea spre alte metaforizări decât cele aflate la îndemână şi, chiar atunci când numele unora le sunt deja garantate pentru succesul în rol, vor apărea totuşi, prin soluţii de variante pe tema dată, surprize dintre cele mai salutare, ţinând de ineditul fiecăruia în interpretare şi rol.

Spre exemplu, alegerea Otiliei pe care Mihu o va face cu laborioasă acribie şi un exaltat simţ al noului (Julieta Szönyi îi mărturiseşte lui Laurenţiu Damian, în interviul amintit, că ar fi fost vreo 600 de Otilii în casting până în momentul în care, văzând-o apărând în *ţinuta sa studiată* şi cu morga inaccesibilă pe care o va avea în film, Mihu va exclama în sfârşit: *Iat-o pe Otilia*), atestă mereu alte înfăţişări, mereu aceeaşi esenţă de prototip, de excepţional, pe care regizorul o găseşte fie în actorul consacrat, fie în neprofesionistul devenit actor in filmele sale.

Apariţia personajelor într-un cadru limitativ (precum în filmul *Felix şi Otilia*), constituit nu de puţine ori din dulapuri sau uşi, din lumea-casă a relicvelor, călătoria lui Felix în acest spaţiu (precum în *Moarte la Veneţia*), printre vestigiile ce adăpostesc subteranele

infernului, portretele şi oglinzile devenite comentarii ale personajelor ce le însufleţesc, mişcările valsate, fluide şi mobilitatea ireală care animă dar nu tonifică prezenţele, toate acestea sunt descifrabile în paradigma thanatică menţionată, în codul de stil şi maniera estetică a celor mai personale şi izbutite pelicule ale lui Iulian Mihu.

Grupuri şi indivizi singulari, o viaţă proiectată pe Pânză, se prezintă „scenic" în faţa lui Felix, devenit „ochi", şi îşi joacă rolul cu indiferenţa obiectivităţii, deşi nu au decât un singur martor, amintirile lui Felix, singurul ce intră şi iese din scenariul vieţii-oglindă, al vieţii-vagon, al vieţii-mausoleu... ca tot atâtea variante ce îl proiectează în esenţial, fiindcă acesta este cadrul predilect al filosofiei deriziunii propus de cineast, contactul „ochiului" (devenit aici parţial Felix) cu lumea înviată de intrarea în spaţiu a celui ce o căuta în calitate de simplu *chiriaş*.

Nu întâmplător şi următoarele două filme construite pe dipticul eros-thanatos, *Alexandra şi infernul* şi *Marele singuratic* se obiectivizează prin aceleaşi capacităţi scenaristice de ţinută şi dimensiuni specifice genului propus, graţie lui Laurenţiu Fulga, fantast si barochist, şi lui Marin Preda, risipitor în realităţi cu reverberaţii magice. Aşadar ambele filme devin identităţi pe care Iulian Mihu le propune ca expertiză a dimensiunii-şoc, prin paliere de erodare şi metamorfoze irecuperabile în plan sufletesc.

www.dacoromanica.ro

Niculae e decupat din cadrul său horticol, esențialmente țărănesc, pentru a fi plantat în golul confuz al lumilor pe care nu reușește să le străbată fără o crispare dureroasă și un dialog neîntrerupt cu sine, lecție de sacrificiu-artă și iubire-iluzie sau poate de miraj al morții.

De un efect halucinant, și de durată, e lumea amintirii-paradis al suferinței sfinte, al risipei de viață și al cumințeniei înțelepte, dar și accelerarea vieții-maladie cu suplimentul ei de risipă sau de grotescă desfășurare de energii zootehniste, mereu incisive sau cel puțin umorizate discret și versatil.

Un film care păstrează coerența narativă și alege ca procedeu al filmicității, atât de bine mânuită de cineast, pânza de fundal, imaginea tablou, oazele sufletești ce fertilizează subconștientul protagonistului.

Imaginarul litografiat, depozitat în labirintul interior, pe care cineastul îl atribuie personajului Niculae, un comentariu vizual al lumii vazută cu ochii fascinați ai unui veșnic copil, se mulează în cotidianul narațiunii. Sugestia unei lumi subterane, unui spațiu spiritual esențializat, cu funcționalitate sacrală, apare ca un fel de comentariu în care sufletul personajului în jurul caruia se desfășoară povestea se regăsește ca identitate.

De altfel, acestă temă a identității ca parte a unui suflet–spațializat, este tema sui-generis, în special în filmele în care ruralul este înserat în citadin, trecutul în

prezent, omul contemporan în cel de altădată.

Soluțiile plastice sunt excelente, expresiv înserate de imaginea-metaforă cu rolul unui comentariu ideatic. De puține ori s-a vorbit, analizându-se programul estetic al unui regizor, de o simbioză emoțională, de fiecare dată mai puțin reproductivă, mereu surprinzătoare, dar fară cusur în spiritul inițiat de film, precum se vorbește de imaginea realizată de operatorii Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer, calătorie de o viață (Alexandru Întorsureanu va fi alaturi de regizor până la cel din urmă film, mereu la fel fascinat și fascinat în dialogul gândului cu forma).

Spațiul va fi încărcat cu energie vitală, lumina va produce dramă, secvențele vor fi fâșii dramatice, fragmente din rănile vieții pe care regizorul le dezvăluie prin abilități și efecte vizuale ce nu scapă detaliile dar trec în acelaşi timp meteoric peste suprafețe, oameni, obiecte.

Planurile sunt „înrămate" deschizând brusc orizontul afectiv şi provoacă prin enigma ce o transmit. Caruța cu familia plecată in zori de zi spre muncă, nu localizează, nu descrie viața acestor personaje ci viața prin aceste personaje. Preferând să deschidă prin imagine un minus informației, ele țâșnesc, aidoma reflectorului din *Padurea spânzuraților*, sporind reflecția. Crucile, fântâna, dâmburile în care se împiedică din când în când caii, transmit privirii printr-un cod al semnelor

www.dacoromanica.ro

fundamentale, pulsația stranie a vieții din totdeauna.

Iulian Mihu nu priveşte lumea descrisă palpitând, sentimental. Alege formula metamorfozei realului fară a umbla însă la datele concrete oferite de peisaj, de fizionomii sau de cotodianului descris. Regizorul găseşte o altă ordine posibilă în principal a privirii, invitându-ne să trăim revelația fugitivă şi frugală a vieții aşa cum o selectează sensibilitatea sa.

De cele mai multe ori inclus ipotetic în lumea filmului respectiv printr-un personaj simbolic prin care citim aceste semne, (precum în filmul *Lumina palida a durerii*, în copilul familiei de învaţători care are un mesaj de transmis după toate cele văzute şi trăite în acele locuri, dramă personală şi colectivă), regizorul mărturiseşte fără patimă, preferând registrul fragmentelor de viață.

Narator potențial al celor trăite şi văzute, nu neapărat şi refectând asupra lor pentru a le da o semnificație ce scapă de fapt oricăruia dintre noi, copilul din acest film va pleca spre oraş, spre lume, cu un suflet impregnat cu imagini ce produc realități posibile. Mama moartă, metamorfozată în spațiul sufletului prin nor, natură, imagine pe care realismul tatălui încercă să o deturneze, să o aducă în real, este un astfel de mesager al vocației de artist, de creator de inedit.

Ecranizarea dupa romanul lui Marin Preda va anunța un astfel de motiv narativ filmic preferat de cineast, soluția fiind divers utilizată, ca efect şi procedeu.

Felix, din *Felix şi Otilia*, oferit de chiar autorul romanului în această poziție de observator al vieții, Niculae, *din Marele singu*ratic şi Ionică din *Lumina palidă a durerii*, poartă în experința tristă, dură, germenii unei eterne dureri şi au calitatea specială de a fi rapsozi ai lumii prin care au trecut. Pâna la ultimul film realizat pe această direcție imaginativă, *Flăcăul cu o singură bretea*, Iulian Mihu va propune, ca simbol al propriului chip artistic, metamorfozele fiind surprinzătoare şi unitare.

Regizorul care a preferat mereu să stea în umbră, ce nu a fost uşor de găsit în amintirile celorlalți în mod unitar (o colaboratoare apropiată menționează chiar lipsa fotografiilor cu Iulian Mihu), are îndeosebi vocație rapsodică, profetism, orfism a căror asimilarare programatică este posibilă, nu şi reprobabilă.

Nostalgiile orfice nu sunt o simplă mulare a personalității regizorale, ele dau cinematografiei româneşti a deceniilor 6-8 din secolul trecut, o vibrație nonconformistă, un autentic a cărui specificitate face posibil modernismul prin refuzul direcției teziste.

Replicile personajelor, uneori atât de îndepartate de primul plan încât dau senzația unei voci din înalt, off, ce străbate spațiul panoramat din *Lumina palidă a durerii*, cântecul ritualizat pe semnalmente culturale, din *Flăcăul cu o singură bretea*, deschid lumii filmului românesc o identitate ce va permite performanțele unor pelicule (de *Nunta de piatră* din 1972, sau de *Dincolo de pod* din

www.dacoromanica.ro

1975, realizările unor importanți regizori precum Dan Pița și Mircea Veroiu) evocatoare ce reformulează teme, prezente deja în spațiul cultural, cu mijloace specifice filmului. Spre acest filon de expresivitate vizuală, strategie de creație ce vorbește despre viața din „cărți-despre viața ce a fost" pentru că, aici sunt prezețele vieții ce va continua să fie se îndreaptă, într-o concertare de voci și vocații distincte, și Iulian Mihu ce își află motivațiile unei creații originale, ce are ca geneză fibra spirituală a identității colective.

Poate o strategie pentru a trece peste barierele restricționiste ale timpului, poate o formulă de regăsire a unei personalitați ce este de cele mai multe ori exprimată mozaicat, dar fără să dispară din lumea pe care o arată în fel și chip, prin inocență și spaimă cu umor și ricanare sardonică, distrugerea inevitabilă lasând, de fiecare dată șansa unei lentile ce păstrează focalizată imaginea dureroasă a suferinței.

Ca orice spirit cu daruri rapsodice, Iulian Mihu, plânge, uneori cu duioșie, alteori cu sarcasm. Lamentoul este o invitație la trăire în spiritual, imaginile sunt capabile să daruiască regenerare sufletească.

Iulian Mihu *(n. 3 noiembrie 1926, Bucureşti; d. 20 iunie 1999, Bucureşti). Absolvent al Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică-1955.*

Filme regizate de Iulian Mihu:

• **Poveste sentimentală**, 1961; *Scenariu*: Horia Lovinescu; *Imagine*: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Herschdorfer; *Decoruri*: Paul Bortnovschi; *Costume*: Nelly Merola; *Aranjament muzical*: Dan Ionescu; Montaj: Lucia Anton; *Sunet:* Dan Ionescu; *Interpreți*: Irina Petrescu, Cristea Avram, Victor Rebengiuc, Doina Tuțescu, Emil Botta, Vasile Nițulescu, Toma Caragiu, Eliza Petrăchescu, Angela Chiuaru, Nucu Păunescu.

• **Procesul Alb**, 1965; *Scenariu*: Eugen Barbu; *Imagine*: Aurel Samson; *Decoruri*: Liviu Popa; *Costume*: Hortensia Georgescu; *Muzica*: Anatol Vieru; *Interpreți*: Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, Jean Constantin, George Constantin, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Lica Gheorghiu, Gheorghe Cozorici, Gyorgy Kovács.

• **Felix şi Otilia**, 1971; 1972 ACIN – Premiul pentru regie
Scenariu: Ioan Grigorescu; *Imagine*: Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer; *Decoruri*: Radu Boruzescu, Liviu Popa; *Costume*: Miruna Boruzescu; *Muzica*: Anatol Vieru; *Montaj*: Lucia Anton; *Interpreți*: Radu Boruzescu, Julieta Szönyi, Sergiu Nicolaescu, Clody Bertola, Gheorghe Dinică, Gina Patrichi, Elena Dacian, Violeta Andrei, Eliza Petrăchescu, Ovidiu Schumacher, Şerban Sturdza.

• **Nu filmăm să ne amuzăm**, 1974; *Imagine*: Gheorghe Fischer, Alexandru Întorsureanu; *Decoruri*: Aureliu Ionescu; *Costume:* Doina Levința; *Muzica:* Radu Şerban; *Montaj:* Gabriela Nasta; *Sunet:* Dan Ionescu; *Interpreți:* Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Jean Georgescu, Gina Patrichi, Violeta Andrei, Flavia Buref, Jean Constantin, Angela Chiuaru, Aimée Iacobescu, Mihai Cafrița.

• **Alexandra şi infernul**, 1975; *Scenariu*: Laurențiu Fulga; *Imagine:* Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer; *Decoruri:* Mihai Mircea Onişoru, Petre Veniamin; *Costume:* Oltea Ionescu; *Muzica:* Anatol Vieru; *Montaj:* Mioara Ionescu; *Interpreți:* Violeta Andrei, Cornel Patrichi, Nicolae Radu, Emanoil Petruț.

• **Marele singuratic**, 1976; *Scenariu*: Marin Preda; *Imagine*: Gheorghe Fischer, Alexandru Întorsureanu; Decoruri: Giulio Tincu;

www.dacoromanica.ro

Costume: Gabriela Lăzărescu; Muzica: Anatol Vieru; *Montaj:* Gabriela Nasta; Sunet: Andrei Coler; *Interpreți:* George Motoi, Florența Manea, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Adriana Nemeș, Ion Caramitru, Petre Gheorghiu, Jean Lorin Florescu, Florina Luican, Florina Cercel, Gheorghe Dumitru, Eugen Îngulea, Tatiana Iekel, Mihai Mereuță, Mircea Șeptilici, Florin Scărlătescu, Iulian Necșulescu, Andrei Finți, Florin Piersic Jr.

• **Lumina palidă a durerii**, 1979; 1980 – Premiul pentru regie ACIN; *Scenariu*: George Macovescu; *Imagine*: Gabor Tarko; *Decoruri:* Ștefan Antonescu; *Costume:* Gabriela Ricșan; *Muzica:* Ludovic Feldman, Dorin Liviu Zaharia; *Montaj*: Elena Pașca; *Sunet:* Dan Ionescu; *Interpreți*: Liliana Tudor, Gheorghe Marin, Violeta Andrei, Sigfried Siegmund, Savel Stiopul, Geo Saizescu, Emanoil Petruț, Florina Luican, Alexandru Racoviceanu, Andrei Finți, Rodica Mureșan.

• **Comoara**, 1981; *Scenariu*: Costache Ciubotaru; *Imagine:* Adrian Drăguşin; *Decoruri*: Ioana Păunică; Costume: Gabriela Ricșan; Aranjament muzical: Ileana Popovici; Montaj: Elena Pașca; *Sunet*: Dan Ionescu; *Interpreți*: Gheorghe Cozorici, Violeta Andrei, Jean Lorin Florescu, Julieta Szönyi, Andrei Finți.

• **Omul şi umbra**, 1981;

Scenariu: Iulian Mihu; *Imagine:* Adrian Drăguşin; *Decoruri:* Mihai Moldoveanu; *Costume*: Gabriela Ricșan; *Montaj*: Elena Pașca; *Sunet:* Dan Ionescu; *Interpreți:* Gheorghe Cozorici, Elisabeta Fazekas, Emilia Dobrin, Gheorghe Marin, Liliana Tudor, George Motoi.

• **Surorile**, 1984; *Scenariu*: Iulian Mihu, Horia Pătraşcu; *Imagine*: Alexandru Groza; *Decoruri:* Gabriela Ricșan; *Costume:* Gabriela Ricșan; *Muzica:* Anatol Vieru; Montaj: Eugenia Naghi; *Sunet*: Dan Ionescu; *Interpreți*: Adela Mărculescu, Elena Albu, Viorica Dinicu, Olga Tudorache, Ileana Predescu, Andrei Finți,

• **Anotimpul iubirii**, 1985; *Scenariu*: Mihai Istrătescu, Iulian Mihu; *Imagine:* Alexandru Groza; *Decoruri*: Petre Veniamin; *Costume*: Florentina Ileana Mirea; *Muzica*: Anatol Vieru; Montaj: Silvia Cusurzuz; *Sunet:* Dan Ionescu; *Interpreți*: Cristina Deleanu, Gheorghe Visu,

www.dacoromanica.ro

Viorica Dinicu, Maia Morgenstern, Ileana Predescu, Valeriu Paraschiv, Jean Lorin Florescu, Alexandru Arşinel, Florentin Duşe, Adina Cezar, Alexandru Racoviceanu, Ion Niciu, Mircea Stoian, Mircea Albulescu, George Motoi, Dorin Varga, Ovidiu Schumacher, Alexandru Luncu.

• **Flăcăul cu o singură bretea**, 1990;

Scenariu: Alexandru Nicolaidi; *Imagine:* Alexandru Întorsureanu; Decoruri: Lucian Nicolau; *Costume*: Crina Zaharescu; *Muzica:* Virgil Popescu; *Montaj*: Silvia Cusurzuz; *Sunet:* Dan Ionescu; *Interpreţi*: Ştefan Sileanu, Maia Morgestern, Alexandru Arşinel, Mihai Cafriţa, Dan Ionescu, Maria Rotaru, Violeta Andrei, Beatrice Ilinca, Mihai Boroneanţ, Cristian Filipon, Alexandru Racoviceanu.

• **Dublu extaz**, 1997;

Scenariu: Iulian Mihu*; Imagine:* Alexandru Întorsureanu; *Decoruri:* Crina Zaharescu; *Costume:* Crina Zaharescu; *Montaj:* Adina Petrescu; *Sunet:* Mihai Orăşeanu; *Interpreţi:* Costel Caşcaval, Otilia Toma, Dan Istrate, Rona Hartner, Daniela Nane, Costi Vâlcu, Lili Popovici, Petre Constantin, Claudiu Dicu, Ida Dobrescu, Iulian Geantă, Maria Geantă, Florin Piersic Jr, Maria Rotaru.

la aparatul de filmat

www.dacoromanica.ro

FOTOGRAME DIN FILMUL "VIAȚA NU IARTĂ" (1958)
REGIZAT DE IULIAN MIHU şi MANOLE MARCUS,
imaginea George Cornea, Gh. Fischer, Al. Întorsureanu

FOTOGRAME DIN FILME REGIZATE DE IULIAN MIHU
1961 ***"Poveste sentimentală"*** imaginea Alexandru Întorsuneanu, Gheorghe Herschdorfer

1965 ***"Procesul alb"*** imaginea Adrian Drăguşin

www.dacoromanica.ro

1971 ***"Felix şi Otilia"*** imaginea Al. Întorsureanu, Gh. Fischer

“Felix şi Otilia”

1979 ***"Lumina palidă a durerii"*** imaginea Gabor Tarko

1981 ***"Omul şi umbra"*** imaginea Adrian Drăguşin

1983 ***"Surorile"*** imaginea Alexandru Groza

1990 ***"Flăcăul cu o singură bretea"***
imaginea Alexandru Întorsureanu

Gheorghe Vitanidis, între mască şi spadă

Repetiție si varietate, personaje ce nu urmăresc să aparțină unei dimensiuni metafizice fiind spectaculoase în codul estetic pe care-l propune cineastul.

Preferința pentru excepțional, pentru împrejurarea cu semnificație emblemă, pentru emoția care nu duce la reformulări pentru că, regimul propus este al miraculosului pe care ființa de excepție îl deține.

Eroizarea are şi reversuri, regizorul face să coexiste antitezele vieții. Filme de atmosferă, cu efect reconfortant şi tandru, emoție autentică, liricizare excelentă fără sentimentalisme, personaje cu impact afectiv asupra spectatorilor.

După experiența artistică trăită ca asistent de regie alături de regizorul francez Louis Daquin, cel care a semnat regia la *Ciulinii Bărăganului*, Vitanidis se afirmă cu două filme ce sunt trecute în dicționare la genul „comedie", *Băieții noştri* (1959) şi *Post restant*

www.dacoromanica.ro

(1961), realizate în principal pe comicul de situație, diversitatea meandrelor intrigii şi simplitatea cuceritoare a caracterelor fiind urmărite cu atenție în firescul conflictelor.

Pentru *Băieții noştri*, regizorul colaborează cu Anastasia Anghel, pelicula abordând o temă sportivă nu tocmai supusă dictoanelor momentului, întrucât personajele, o parte dintre ele cel puțin, sunt neconformiste şi plăcut recalcitrante. Fără a fi lăsate totuşi „să-şi facă de cap", ele au suficientă dispoziție lirică să placă, chiar dacă schemele lozincarde sunt undeva în spatele vizibil al canavalei mixte, sport şi muncă, ilustrată de acele interioare de emoție strategică pe două niveluri, unul reprezentat de Castelul Huniazilor, celălalt de uzinele 23August.

Dintre actorii care-l vor însoți de acum înainte mult timp amintim pe Iurie Darie, în rolul lui Almăjan, o vedetă sportivă cu răsfățuri şi capricii de adolescent răutăcios, postură creativă pe care actorul o va susține şi în alte filme ale carierei sale şi nu mai puțin în filmul lui Vitanidis, până la adăugarea, tot de către energicul regizor a unor nuanțe de resort emoțional, tot atât de impregnate sentimental dar cu mai multă energie canalizată social.

Farmecul personal, fizionomia expresivă şi corporalitatea juvenilă vor facilita şi celălalt rol, în *Post-restant*, în care, deşi nu mai e vedetă sportivă ca în primul film, ci inginerul Puiu Cristea, resorturile speciale de

www.dacoromanica.ro

care dispune, inventează, şi în meserie şi în dragoste, fac din el eroul propriilor aventuri, notă comună ce pare a urmări filmele ulterioare ale lui Gheorghe Vitanidis, fiind, putem zice, trasată deja pe cel puțin două teme de interes pentru filmele de acțiune şi nu doar, dragostea şi talentul, trăsături ce tonifică şi orientează planetar energiile umane.

Deşi relațiile umane se etanşeizează în scheme previzibile, deşi cei „buni" şi cei „răi" sunt fie reconvertibili fie moralizați, studiul caracterelor este convingător şi impune prin mecanismul interior pe care „eroul" îl deține ca pe un as în mânecă, un chaplinian (pe alocuri) război cu el şi lumea în care, cu mize diverse dar cu happy end corectiv, specific acelui moment de tendențioasă corijare a naturalului „netratat" ideologic. Distribuția celor două comedii de început, *Băieții noştri* şi *Post-restant* se etalează, stabil şi decisiv, prin nume a căror popularitate fusese bine ilustrată în filmele de gen dar pentru care sensibilitatea regizorală a fasonat alte partituri în special în sensul retuşului făcut caricaturalului limitativ, la care se adaugă soluții de ieşire din rând prin amănuntul mereu inventat.

În afară de Iurie Darie, în rolurile principale din ambele pelicule, mai amintim pe Grigore Vasiliu-Birlic, cu roluri de compoziție în care gestica şi mimica pot ființa fără alt veşmânt sonor, pe Ion Dichiseanu, în *Post-restant*, un dublu de loc întâmplător în care se regăsesc

resursele unei prietenii realist conturate, dar şi cu nuanțe de dualitate caracterială ce dilată obiectivitatea dându-i un postament metafizic. Florentina Mosora este prezentă în ambele filme în variantele feminității exigente (Irina în *Băieții noştri* şi Florentina în *Post-restant*), făcând din şirul evenimentelor selecția necesară descoperirii adevăratului prinț sau a celui ce trebuie să câştige competiția cu dragostea. Pe lângă Marcel Anghelescu, şi el tipizat dar nu limitativ, exact cât să recunoşti sursa şi să vezi prin ea ceva mai mult, simpla evocare a unor nume precum Alexandru Giugaru, în ambele filme, Vasilica Tastaman, Coca Andronescu (în *Post-restant*) sau Costache Antoniu, Fory Etterle (în *Băieții noştri*), este suficientă pentru a le vizualiza partitura.

Vitanidis impune situații de viață dar şi supraevaluări ale destinelor în care se conturează, cu dezinvoltură caracterială, definiții ale umanului în ipostaze conjuncturale şi speciale, grația şi ingenuitatea fiind filtrate cu o abilă măsură printre impasuri şi maşinații în care vinovatul exemplar rămâne omul, cu aura sa de Ariel şi de Caliban, în acelaşi timp sau în timpi diferiți.

În 1965 apare pe ecrane cel de-al treilea film semnat de regizor, o creație de succes cu dimensiuni de frescă socială, explorare a unor lumi cu figuri nu atât pitoreşti cât figurativ poetizate, aplatizate liric şi revigorate cvasilegendar, prin însemne distinctive ale

eternului şi nu ale esenţialului imediat sau istoricizat.

Mai exact, într-un film despre viaţa studenţilor precum *Gaudeamus igitur,* cu acelaşi impact afectiv si cu intrigă vie, în care fiecare partitură este definită prin necesarul întâlnirii cu ceilalţi, asistăm, de exemplu, la o tramă închisă într-o clasică dispută erotico-caracterială, dar al cărei stil de expunere, al cărei desfăşurător narativ escaladează pistele cunoscute şi parcurge drumul ineluctabilului nimic al vieţii cu ochii proaspeţi şi juvenili ai vârstei tinere.

Autenticul intrigii, scenele din viaţa boemei universitare, sunt ajustate prin amestecul destinelor, cu împliniri fericite, dar şi cu eşecuri, fie ele şi amendabile, inerente oricărui început de drum. Atitudinile şi opţiunile ce schimbă viaţa tinerilor în rău sau în bine, microclimatul în care se închid, dar şi viaţa obişnuită, cu prietenii trainice sau efemere, cu combinaţii aleatorii, cu plăcerea numirii faptelor bune sau rele, reprezintă o radiografie reuşită a existenţei umane în orizontul eticii sociale şi al frumosului artistic.

Tinerii ipostaziaţi astfel se aseamănă clasicilor eroi ale căror nume, câteodată, nici nu necesită personalizarea fiind, cum se întâmplă în *Gaudeamus igitur*, elocvente caracterologic, precum „timidul" (Ilie Petre) sau „lunganul" (Sebastian Papaiani). Interesante prin combinaţiile actualizate, dar la fel de difuze generic, sunt relaţiile prieteneşti, de dăruire sufletească sau de

www.dacoromanica.ro

influențare maniheistă. Construită în formula narativă a uceniciei vieții, cu experimentarea răului şi victoria binelui, trama cu aură romantică, în care eroicul se distinge de impuritățile filtrate prin cădere, apare ca o poveste cu tineri buni şi mai puțin buni, ce trăiesc cu nonşalanță evenimentele înscrise în destinul fiecăruia, trec prin încercări inevitabile ori se risipesc în acte de trufie, sunt dăruiți cu podoabe de frumusețe morală sau pândiți de înfrângeri care, în cele din urmă, sunt reconvertite în cunoaştere de sine şi experiență de viață.

Povestirea (al cărei scenariu inițial, „Plaja fierbinte", datată din 1961 şi intrată în producție în 1964) se filmează în Clujul universitar al anilor '60 pentru exterioare iar interioarele sunt realizate la Buftea, creează atât portrete ce sunt şi astăzi model, cât şi figuri ce nu fac decât ca albul să fie mai alb şi negrul tot mai negru. Dacă Ioana, Lunganul şi Timidul nu sunt decât fete şi băieți de prima linie, cu reuşită la examene şi o moralitate certă, pe al doilea plan, Emil (Şerban Cantacuzino, candid dar bine conturat ca interioritate), deşi un băiat cult şi distins, dar orgolios şi mândru, va pierde, fiind respins la examenul de intrare la facultate.

Pia (Irina Gărdescu, sensibilă, senzuală şi spirituală) este fata cu tendințe de emancipare şi foarte vulnerabilă, dar care riscă să intre, prin prietenia cu Spirea, mefistofelic şi hilar (un Dem Rădulescu cât se poate de credibil) în zona de acțiune a deciziei greşite,

ce poate distruge destinele. Deşi facil ca soluție la prima vedere, Emil o va salva pe tânăra Pia, traseul filmului de aventuri, cu țesătură de basm şi anvergură romantică, apărând ca program cert pentru Gheorghe Vitanidis. În alegerea poeticii filmice, este definitiv o opțiune estetică sau poate doar o soluție de a îmbina poezia şi iluzia în lumea uneori scandalos de prozaic-tragică.

În zona de acțiune a acestui tip de indicator moral al conştiinței luptei cu răul, în care juvenilii recalcitranți sunt, în filmele de referință, sancționați nemilos (să ne amintim *Dimineţile unui băiat cuminte* de Andrei Blaier, apărut în 1967, deci doi ani mai târziu, apoi cel mai bun film al genului din perioada menționată*, Reconstituirea* lui Lucian Pintilie), filmul lui Vitanidis pare o simplă poveste cu băieți buni şi mai puțin buni şi, despărțind apele de uscat, el propune nu atât mize politice, ori rechizitorii în care exigența intimă se loveşte de rigiditate şi teroare existențială, cât o povestire despre viața care impresionează nu prin bogăția ideatică sau felul povestirii faptelor, ci printr-o convingătoare schemă a existențelor ataşante prin vulnerabilitatea lor.

Interesantă este, din perspectiva unui program estetic consecvent şi nuanțat, arta de a face din biografia banală sau aleasă a eroului o unitară dimensiune de temperament şi caracter, în care regizorul crede, idealist şi sentimental, propunând-o lumii ca atare. Căci despre figura spirituală a acestui model este vorba în mai toate

www.dacoromanica.ro

filmele sale, şi ale cărui fațete le descoperi cu plăcere, fiindcă numele sau pozițiile sociale trimit mereu la un personaj pe care-l vei urmări nu pentru noutatea sa, ci pentru că propune şi revelează adevăruri şi acțiuni pe care le simți, le vezi şi doreşti să-ți devină familiare, intimitatea fiind aici o distanțare studiată.

Vitanidis va reveni la tema adolescenței turbulente şi, fără a renunța la moralizarea din perspectiva autorității, a privirii din exterior cum se spune, va alege alte destinații pentru dinamica faptelor exemplare sau mai puțin admise. În *Şeful sectorului suflete* (scenariul de Marica Beligan după piesa omonimă a lui Alexandru Mirodan), Magdalena (Irina Petrescu), dialoghează cu spiritele-fantome ale căror adevăruri le înțelege ca mustrări de sine, o parabolică confruntare cu dublul luminos, avatarurile dramatice pe care le găsim, bunăoară la Diderot, fiind coborâte într-un cotidian schematic, dar cu un efect comic savuros prin dezamorsări de situație, o tipologie fecundă şi prin mezalianță satirico-liricizantă.

Consemnând momentul cinematografic, în *Scriitorii şi filmul* (Timpul, Iaşi, 2004), Ştefan Oprea se opreşte asupra modelelor iubite de cineaşti şi pe care piesele lui Alexandru Mirodan le aducea în atenția publicului în anii 60, subliniind totodată distanța dintre real şi imaginar în construcția filmului: „Dramaturgul încearcă să se salveze de valurile ideologiei cu *Şeful sectorului suflete*… Tema aleasă nu avea de ce să

deranjeze ideologic, căci problema fericirii individuale pe care şi-o propunea dramaturgul s-o trateze intra în grila actualității... Cineaştii au scos puțin dintr-o asemenea temă generoasă şi fecundă. Inventivitatea lor a funcționat cu încetinitorul tocmai în planul imaginar, care, aşa cum se afla el în piesa lui Mirodan, era un izvor de poezie, de inedite situații şi stări sufleteşti, capabil să dea filmului mai multa consistență şi originalitate… dacă în planul observațiilor realiste regizorul se dovedeşte destul de abil, în celălalt plan, al fantasticului, al imaginației, el este reținut, timorat, neinspirat. Decalajul dintre cele două planuri, neputința conjugării lor (pe lângă inegalitatea tratării) e, cred, cea mai mare carență a filmului."

Gheorghe Vitanidis face o alegere definitivă atunci când creează iluzia realității, al cărei farmec ascuns îl păstrează în zona psihologicului aventuros, renunțând la tot ce poate îndepărta de trăirea faptelor într-o stare de confuzie sau eroare. Chiar şi atunci când sugerează o lume a esențelor, cum este cazul filmelor mai consistente ca destin artistic, precum *Ciprian Porumbescu*, vraja muzicii şi cea a iubirii nu apar atât într-un fundal suprasensibil cât mai degrabă printr-un comentariu al naturii ce preia acest mister.

Este vorba aici de observația rezervată a unui creator de frescă decorativă, pe care o va profesa în filmele-biografii istorice.

www.dacoromanica.ro

Remarca lui Ştefan Oprea, analist de profunzime şi acurateţe în sesizarea fenomenului artistic în toată dimensiunea lui, ce aduce argumentul unor tehnici ale cinematografului modern folosite deja pentru această magie a nevăzutului vieţii, exprimată nuanţat în filmele de gen, este o apreciere corectă dar puţin neaşteptată.

Un cineast precum Gheorghe Vitanidis alege ca mod de comunicare artistică vizibilul traseelor de joc ale vieţii, aparenţele şi schimbările din psihologia crizei, enunţate într-un spectacol cu efect oarecum de *commedia del'arte* (caracteristică a celor mai multe filme ale deceniilor 60-70), impregnat de neorealism şi de mult uzuala autenticitate a cotidianului.

Teatralitatea scheciului şi lizibilitatea eliptică a schiţei definesc stilul lui Gheorghe Vitanidis, artist ce nu doreşte să scormonească adevărul şi nici nu participă la polemici existenţiale. Pentru un iniţiator de spectacol, de la schemă până la rapsodie, partitura este cea înscrisă pe un portativ al sensibilităţii ce se joacă cu formulele ştiute şi, fără a inova cu orice preţ, nu pierde nicicum şansa de a impune eroi ce rămân în memoria spectatorului tocmai prin această limpezime a rolului, fiindcă, după cum bine ştim, nu există maniheism reprobabil în basm sau în creaţiile de capă şi spadă, ci doar surpriza unor întâlniri cu destinul.

Remarcabilă ni se pare chiar selecţia tematică, fie şi prin alegerea unei situaţii de criză pe care o traversează

o femeie de astă data (*Şeful sectorului suflete*), prin nevoia de a găsi răspunsuri dar şi prin rezolvarea de tip anticlimax, comică în acest caz.

Tipologia va deschide drumul spre Eva, în aceeaşi interpretare de nuanță a Irinei Petrescu în *Facerea lumii* (1971), de data asta cu altă miză dar cu acelaşi impact cuceritor în compoziția severă şi simplă a rosturilor ei în lume şi viață, dar nici aici adâncimile nu interesează mai mult decât reacția imediată, cu aşteptarea ei obişnuită, nu însă lipsită de prospețime.

În *Răutăciosul adolescent* (1968), film realizat după un scenariu semnat de Nicolae Breban, regizorul revine la firul emoțional al iubirii pe care ştie să-l împletească cu dezbateri morale şi căutări de sine. Căderea şi oportunismul, soluțiile ce tulbură claritatea interioară şi nu mai permit accesul la intimitatea sufletească, astfel ar putea fi sintetizată tema filmului ce înlesneşte psihologismului sec al lui Breban întâlnirea cu nuanța sensibilă a umanului, nu neapărat inautentic dacă nu integral perfect. Este aici o justificată încercare de a spune da, alegând nu-ul ca răspuns, dar şi acelaşi mecanism al dubletelor ce sălăşluiesc în histrionismul ființei, mereu imperfectă, mereu vinovată, totdeauna umană.

Dacă în „comedia lirică" care este *Şeful sectorului suflete* dialogul imaginar om-conştiință se antropomorfizează şi hiperbola devine litotă, planul

www.dacoromanica.ro

imaginar fiind înghițit de realitatea unificatoare dar tonică, în *Răutăciosul adolescent* compromisul față de propria-i conştiinţă şi duplicitatea existențială, deşi incorporate şi de asta data în existențe superioare conflictuale (Nicola, medic psihiatru, interpretat de Virgil Ogăşanu care-şi coboară pe chip impenetrabila mască fără să o mitizeze, devine dublul acuzator al doctorului Filip Palaloga, cel care a fost el însuşi doar „5 săptămâni de viață").

Derizoriul se anihilează într-un un film de dragoste cu un permanent conflict între pasiune şi datorie, chiar dacă această datorie este limitată la considerente personale minabile precum poziția socială superioară. E necesar să amintim că perspectiva aici este cea masculină, iar dublul imaginativ ce face din pactul faustic un pact cu libertatea de opțiune este o retroversie frecventă la aceste teme. Nimic nu diminuează însă povestea de iubire susținută de cuplul erotic de nuanță şi emoție autentică realizat de Iurie Darie, tandru şi viril, alături de Irina Petrescu, a cărei sensibilitate expresivă se identifică cu însăşi feminitatea vulnerabilă dar superioară, precum într-o poveste clasică. Dacă ne gândim la Titus şi Berenice, raciniana poveste a reginei repudiate atunci când presiunea socială este cea care dictează legea, la Fedra, cu tot atâta tragică distrugere a iubirii, fie şi pentru că aceasta este inoportună, avem un cadru tematic special ce poate sprijini în plan ideatic atât textul cât şi filmul respectiv.

De altfel, presa timpului remarca printre altele „compoziția impecabilă" a peliculei. „Filmul lui Breban şi Vitanidis, mărturisea Virgil Ogăşanu (citat de Ştefan Oprea, *Scriitorii şi filmul*), este un policier psihologic… Sper să sugerez personajului un oarecare mister, un suspans interior ce ține de un complicat aliaj uman".

Calitățile acestui film în care „imaginea ideală a dragostei este spulberată de orgoliul social" (Breban, 1965), se datorează unui scenariu construit pe replici dense şi un conflict bine dirijat, fapt ce îngreunează pe undeva mişcarea filmică, unele secvențe fiind destul de trenante. Totuşi, filmul este bine primit de critică, astfel încât la Festivalul Internațional de la Moscova (1969) actrița Irina Petrescu va fi distinsă cu medalia de aur pentru interpretare.

Sentimentul fuziunii cu destinul duplicitar şi dorința descoperirii unor soluții care să facă posibilă fericirea, iată ceea ce defineşte adolescența unei viziuni şi păstrează proaspătă speranța regăsirii direcției, uneori alături de întrupările ideilor şi energia compunerii atitudinilor. Alegerea şi vinovăția, evadarea şi autenticul duplicitar omenesc, situațiile complexe şi sentimentele puternice, iubirea ce nu poate fi împlinită prin orgolii şi calcul, iată ceea ce constituie un rezumat al tematicii filmelor lui Vitanidis, exigent unitare şi cu un pronunțat mesaj poetic.

Facerea lumii, un film cu istorie recalcitrantă

www.dacoromanica.ro

şi tramă erotică, aduce în atenție dragostea unei fete de ilegalist (ajuns alături de tovarăşii săi la confiscarea puterii, mai întâi politice apoi şi economice, în cadrul evenimentelor din ’47) pentru un bărbat „de vârsta tatălui ei”, şi nu mai puțin decât proprietar de cai de curse, aşadar din tabăra adversă.

Oricât de justificat apare acest fel de a participa la „facerea lumii noi”, prin derută sentimentală sau chiar prin atracție față de lumea veche, dar care nu e mai mult decât o rătăcire regretată, filmul se păstrează în zona adevărului psihologic şi al evenimentului ce răvăşeşte destinele. În structura spiritualei fete a lui Filipache intră multă sensibilitate, iar farmecul fizionomiei ei (Irina Petrescu face ca simplitatea să se conjuge intim cu finețea si rafinamentul structural) este o punte spre un mod de a privi viața în fireştile ei mariaje sufleteşti.

Este greu să vezi în Manicatide (Liviu Ciulei la vârsta maturității, cu simpla şi cuceritoarea forță de a-şi impune prezența caldă dar şi distinsă) un simplu învins ce caută în tinerețea Anei o salvare ocazională, este şi mai greu să o crezi pe Ana capabilă de o fascinație minoră față de farmecul unei lumi pe care nu o cunoştea. Nimic din acest proces al intențiilor greşite sau facile nu este vizibil în pelicula lui Vitanidis, în care dragostea pulsează prin formele ei stinghere, ciudat de nonconformiste pentru un film cu tipografi şi cu antagoniştii acestora, cu cei care-şi petrec nopțile la ruletă iar zilele la hipodrom.

Nu reproşăm filmului nimic din firescul legăturilor umane pe care actorii, desenul faptic dar şi ritmul conturat de sensibilitatea regizorală le conferă naturalețe şi complexitate. S-a remarcat distanța personajului Filipache, creat fără nuanțe de Colea Răutu printr-o delicată timiditate şi inteligență, față de ceea ce trebuia el să fie.

Tehnica flashbackului, utilă în fiecare moment al introspecției sau al analizei vieții în majoritatea filmelor lui Vitanidis, face posibilă mumificarea unor acțiuni şi acel desen al stilizării maxime pentru a lăsa să vorbească vizual doar imaginea ce se arată în cele din urmă o iluzie, dar nu atât a momentului cât a vieții în totalitatea întâmplărilor ei.

Cei mai mulți eroi trăiesc sentimentul zădărniciei şi fiecare îl absoarbe cu forme personale de contact, de la Filipache ce o vede pe propria-i fiică înstrăinată, la Anghel, sindicalistul care trădează tot din dragoste, pentru Virna (Marga Barbu, orgolioasă şi cinică, secretara lui Bazilescu, patronul tipografiei, cel cu „sânge albastru"), care-l acceptă pentru o scurtă perioadă, dându-i iluzia împlinirii visului, Ana ce-l pierde de două ori pe Matei şi a doua oară definitiv, fiindcă de fiecare dată scăpa ceva din vedere, dar şi Manicatide, bunăoară, care nu poate trăi deziluzia pierderii cailor prin naționalizare, aceştia fiind chiar rațiunea sa de a trăi, social dar şi spiritual şi, drept urmare, îi va împuşca sub privirile îngrozite ale

www.dacoromanica.ro

Anei pe care se înțelege că o va pierde definitiv.

Suntem martorii unei lumi încropite din resturi de fericire, în care demnitatea şi cinismul sunt singurele arme psihologice, o lume care se face din goluri, din animalitate, fiindcă singura replică ce justifică violența este, în acest caz, cea prin care Bazilescu (un misterios, reflexiv şi distins Dan Ionescu) aminteşte că omul este „un animal politic".

Interesantă ni se pare reacția critică pe care a stârnit-o filmul în epocă, vocile cronicarilor ce au desprins adevărul filmic de cel al romanului lui Eugen Barbu, fie datorită punctuației filmice, distonantă în acest caz față de conținutul de idei, fie datorită infuziei de particular şi general în detrimentul proporțiilor firești din carte, unde Filipache era eroul-conştiință şi trăia drama de familie ca pe o înfrângere personală majoră.

Cuplul propus de regizorul Gheorghe Vitanidis este cel format de Ana şi Manicatide, iar aici acțiunile şi imaginile devin nu doar comunicabile dramatic dar în mod necesar voalate narativ. Iubirea interzisă, iubirea *posibilă,* tocmai din acest motiv, şi care nu înseamnă mai mult dar nici mai puțin decât orice altă iluzie ce se risipeşte, însă pentru o clipă ea trăieşte prin ritm, prin desenul decupajului, prin jocul actorilor şi partitura stingheră dar impregnată de adevărul vieții, pe care protagoniştii o descoperă parcă sub ochii noştri, cu priviri şi zâmbete, cu stângăcii şi victorii, cu minciuni mici şi

prăbuşiri mari, iată filmul pe care-l propune regizorul Vitanidis, şi el nu are nimic mai puțin din acest punct de vedere, dar desigur nici mai mult, decât *Valurile Dunării*, film în care acelaşi cuplu de actori, Liviu Ciulei şi Irina Petrescu făceau posibilă o altă poveste de dragoste cufundată în amintire.

Apariția celui de-al şaptelea film, *Ciprian Porumbescu* (1972), va oferi o schimbare de subiect, o lărgire tematică în care istoria şi documentul, biografia şi ficțiunea caută calea spre o mitologie. Acesta este apreciat drept un film cu „ idei nobile şi sentimente" (Mircea Horia Simionescu, *Cinema* nr. 5 /1972), o demonstrație ce proiectează o biografie exemplară până la didacticism, dar la capătul căreia apare cu vigoare o personalitate de excepție. Atitudinea regizorală este orientată spre discursul filmic în care miraculosul creației şi al iubirii se înscriu în natura şi spiritualitatea nației, date ale unui patriotism sui generis.

Sentimentul dominant este cel al integrării, al fuziunii cu trecutul, cu marile momente de istorie şi cultură, încât, aşa cum s-a observat pe bună dreptate, este destul de dificil să spui atât de multe lucruri într-un singur film, dar să şi reuşeşti să o faci bine! De data asta romantismul temperamental nu capătă cenzurările pe care spiritul ironic le-a cunoscut în filmele de până atunci ale regizorului Vitanidis. Figurile marilor oameni ai culturii, Eminescu, Kogălniceanu, Slavici, sunt

www.dacoromanica.ro

însufleţite iar formulele-soluţii la nivelul intrigii poartă pecetea imprevizibilului.

Muzica susţine emoţia a cărei intensitate este alimentată de sunetul viorii lui Ştefan Ruha (orchestra cu formaţia de balet), dar firescul unui film evocativ, de mare dramatism prin destinul eroului, va fi uneori supralicitat, căzând în melodramatic (prin dansurile populare de la Stupca sau închisoarea sub zăpezile de iarnă, după cum s-a remarcat în cronicile filmului).

Cu un fond predominant poetic şi, de cele mai multe ori, cu o teatralitate divers exploatată, de la schema intrigii şi stilizarea caracterelor din comedie la emfaza descriptiv-emoţională din celelalte genuri, filmele semnate de Gheorghe Vitanidis sunt făcute să bucure prin emoţie şi să tămăduiască prin trăire empatică, program estetic ce dă prospeţime fiecărui film în parte.

Primind premiul pentru regie, ex-aequo, în 1973, precum şi premiul pentru coloana sonoră, ex-aequo (cu Dan Ionescu distribuit în rolul pastorului anglican, Gorgon, tatăl Bertei, cel care va hotărî să-şi împiedice fiica să-şi lege viaţa de Ciprian, despărţind astfel, din raţiuni practice, destinele celor doi tineri îndrăgostiţi), filmului regizat de Gheorghe Vitanidis i se recunoaşte valoarea artistică, pentru că o biografie devine parţial istorie şi o romanţată tramă sentimentală este înscrisă într-un destin tragic. Unitatea de viziune şi organizare compoziţională este poetică (dialogurile filmului fiind

semnate de Fănuş Neagu, un abil mânuitor al metaforei şi reprezentant al realismului magic în literatura noastră), un motiv în plus spre a găsi firul de sensibilitate din care este țesută această evocare în filigran.

Cucerit de această direcție estetică în care sublimul devine o stare de grație pe care cineastul caută să o infuzeze în mod constant, să o facă parte intimă a marilor destine, regizorul va realiza, la scurt timp după baladescul poetic din *Ciprian Porumbescu*, o altă poetizare, a cărei dominantă se înscrie într-un filon romantic al vârstei artistice. Noua creație este *Cantemir* (1973), unde istoria şi biografia sunt conținute într-un program de formulare sensibilă a realității închise în pagini de carte şi care se cere viețuită prin actori, situații, imagini.

Aventura şi istoria sunt folosite spectacular şi filmul va fi vizionat până în 2005 de 3.879.502 spectatori (cf. *Repertoriul filmelor de ficțiune*, vol. 2) şi premiat de ACIN pe 1975 pentru scenariu (Mihnea Gheorghiu). Critica de film va pune în evidență compoziția ce sintetizează disputa teoretică, partea concretă a documentarului-portret dar şi fluiditatea ideilor în acțiune: „*Cantemir* marchează o îmbogățire şi o nuanțare a liniei istorico-ilustrative din filmele *Dacii, Mihai Viteazul* şi *Ştefan cel Mare*, pe care nu le depăşeşte totuşi ca rezolvare strict cinematografică.” (*ibidem*)

Materialul uman şi de existență agitată în care

www.dacoromanica.ro

domnitorul se impune prin farmecul ținutei, distincția reflexivă și complexitatea vieții de domn al țării și savant sunt marca unei genialități și a unor evenimente cu mare impact incitant. Distribuția explică și deschide narațiunea prin jocul pregnant, vivace, al lui Iurie Darie, care, în postura lui Mihuț Gălățeanu, prieten de taină al domnului, deschide acel dublet al personalității, atât de bine reprezentat în filmele lui Gheorghe Vitanidis. Decorurile lui Liviu Popa și costumele Hortensiei Georgescu îmbogățesc cartea istoriei cu analogii vizuale, reprezentând astfel o soluție pentru comentariul implicit.

Muşchetarul român (1975) va dezvolta narațiunea în zona aventurilor din filmul anterior, dar partea de istorie este inclusă în aventură: Mihuț Gălățeanu (credinciosul prieten al lui Cantemir) va pleca în căutarea manuscrisului cantemirean (furat de La Mar și Fripp) dar și a bijuteriilor doamnei Casandra. Povestea de iubire, dar și răzbunarea fratelui ucis o vor face pe Anca (Irina Gărdescu gingaşă, însă puternică) să-l ucidă pe Fripp, cel care-i ucisese fratele în timp ce manuscrisul mult căutat este descoperit în camera acestuia. Cele mai multe secvențe sunt creatoare de atmosferă, cu trimitere la Viena, Berlin, Amsterdam, dar și evocări ale unor personalități eminente, precum cea a lui Leibniz (Liviu Ciulei, discret, interiorizat), admirator al lui Cantemir.

Deschiderea acestui stil de povestire filmică, de mare atractivitate pentru public, nu are probabil calități

deosebite din punct de vedere al soluțiilor, dar ea prezintă multe virtuozități în punctuație și compoziție. Filmul dispune și incită, acest gen fiind reluat de Vitanidis zece ani mai târziu prin alte două pelicule, *Masca de argint* și *Colierul de turcoaze*, cu alți protagoniști dar cu acelaşi decupaj de formă și conținut.

Apreciată pentru anvergură, pentru spațiile largi, impresionante (dar și interioarele cu personalizări incitante), pentru propunerea unor personaje noi, ilustrând tipul românesc al „ westernului-spaggeti", cum îl numește Tudor Caranfil, seria filmelor cu Mărgelatu (un haiduc, un justițiar, un om al aventuroaselor acțiuni dar și un simpatizant al *Frăției,* întruchipat de un Florin Piersic inspirat și hollywoodian) este realizată ca scenariu de Eugen Barbu (și parțial de Nicolae Paul Mihail) iar regizoral de Doru Năstase, cu *Drumul oaselor* și *Trandafirul galben* (1975 și, respectiv, 1981), apoi de Gheorghe Vitanidis, prin *Colierul de turcoaze* și *Masca de argint* (1983-1984), pentru ca în 1986 Mircea Moldovan să regizeze *Totul se plăteşte.*

Acestea se numără printre puținele filme românești ce mai pot fi și azi vizionate, fiindcă seria respectivă poate fi utilizată favorabil atât financiar cât și tematic, recurgând la aventuri și istorie, astfel încât interpreții, ce rămân în general constanți în rolurile distribuite inițial (indiferent de amprenta regizorală), să se întâlnească cu roluri de compoziție și să-și etaleze

existențele de eroi de film urmăriți cu plăcerea pe care o suscită orice „serial”.

Narațiunile sunt oarecum încărcate, fiecare „episod” aducând în discuție o întâmplare în urma căreia ceva se fură sau, dimpotrivă, se agoniseşte pentru o cauză nobilă precum Revoluția de la 1848, în care societatea revoluționară *Frăția* a avut un rol major. În rest, intrigi amoroase sau doar versatile, aspecte de viață de pe timpul lui Bibescu-Vodă (Ion Besoiu, modern dar rigid), fragmente de existență boierească şi intelectualitate istoric cunoscută (Constantin Codrescu, în rolul lui Eliade).

Acțiunea se desfăşoară însă în planul principal al celor doi protagonişti (un fel de cuplu straniu cu aură de mister), Mărgelatu şi Aghata, în care cei doi artişti, Florin Piersic şi Marga Barbu sunt seducători, disponibili unor mereu susținute conflicte, ea provocatoare, el surprinzător de sincer şi abil, secondați de Buză de iepure (Sobi Czeh), ale cărui ubicuitate miraculoasă şi cascadorie concretă sunt uimitoare. El întruchipează un fel de viteaz a cărui identitate o aflăm de fiecare dată, însă pentru a cădea într-un alt fel de necunoaştere, mai incitantă, deoarece este fiul Aghatei.

În *Masca de argint* apare un actor ale cărui voce şi expresie deschid filmului perspective inedite. E vorba de Marin Moraru în rolul boierului Vâlcu, decrepit, dar cu ambiția de a fi domn, vis ce-l va şi conduce spre o stupidă

finalitate, în timp ce Troianoff, un escroc internațional, este, așa cum îl caracterizează bătrâna îngrijitoare a boierului Vâlcu, Coca Andronescu în persoană, volubilă și cârtitoare, ”un boier frumos și parfumat cam trecut”, însă mare meșter în afaceri. Justițiarul și intriganta sunt astfel cei care fac și desfac jocurile, savurând plăcerea implicării și stăpânind bine arta soluțiilor.
Pitorescul familiar și dilatat pe scenarii de efect, în care intră abilitatea și jocul profesorului-artist Aurică (Jean Constantin) sau personalitatea Aspasiei Șuțu, căreia Olga Delia Mateescu îi dă duritate și eleganță glacială, Traian Stănescu în Aga Villara, versatil dar și depășit în misiune, toate acestea fac din filmele menționate suspansuri pe care le trăiești cu emoția fortifiantă a finalului de basm.

Pentru a ne axa doar pe cele două filme din seria Mărgelatu pe care le regizează Gheorghe Vitanidis, este necesar să refacem drumul parcurs de regizor pentru a găsi identificări și personalizări discret dezvăluite, trimițând la aceleași fapte și aceleași partituri, dar văzute din unghiuri diferite.

Entuziast, visător, participativ și util, elegant și inteligent, eroul acestor acțiuni reface imaginea ideală de prototip moral, pe care fiecare regizor o va pigmenta subiectiv. Dacă interpretarea este atribuită aceluiași actor, mișcarea interioară și registrul atitudinilor sunt nuanțate diferit.

Mărgelatu este un model al cinematografului de

gen, dar şi adaptat conjunctural, al cărui potențial este intens speculat, estetic vorbind. Antrenarea acțiunii în compoziții de specific în care îl vedem pe erou dansând greceşte sau fiind la curent cu subtilitățile diplomatice, simpatizant al Frăției şi om liber, copleşit de un misterios destin ce-l ține prizonier în categoria outsiderilor. Acelaşi obiectiv al diversificării temperamentale şi sociale este urmărit şi pentru Agatha, actrița şi doamna de origine nobilă, ce nu se dă în lături de la spionaj sau aventuri cu profit din care riscul nu lipseşte niciodată.

Atras de portret, dar şi de dramatizarea situațiilor în cadru şi secvențe, Vitanidis foloseşte tipologiile şi le antrenează în confruntări de esență melodramatică dar susținute prin vivacitatea desenului rapid şi precis construit.

Cantemir este, din această perspectivă, cel mai elegant subiect istoric în care miza, mult mai precis descrisă şi mai profund legată de întreg se deschide prin paginația de tip livresc, dar niciunul dintre cadrele de legătură sau decorative nu este lăsat fără suspans emoțional.

Amintim, în acest sens, secvențele de mulțime sau cele cu impact folcloric, uşor de inclus în festivismul decorativ, dar care pot imediat exprima intenția lor de comentariu epopeic dacă sunt lăsate să existe pentru imagine şi cadrare, şcoala începuturilor experienței lui Gheorghe Vitanidis din *Ciulinii Bărăganului* fiind un

leitmotiv compoziţional, poate şi o tactică arhitecturală agreată de cineast.

De o mare simplitate şi exigenţă a variantelor cursiv delimitate şi incitant consonante cu întregul sunt unghiurile de filmare pe care Ion Anton, operatorul filmului *Cantemir* le aplică sau le iniţiază, în timp ce minuţioasa scenografie, decorurile semnate de Constantin Simionescu alături de Bob Nicolescu, gustul pentru excentric şi importanţa arătată volumelor ce unifică profesionist, elegant, filmele cu Mărgelatu, atestă colaborarea lor binevenită cu Gheorghe Vitanidis.

Casa de la miezul nopţii (1976) este realizat după un scenariu de Fănuş Neagu, ce dezvoltă un motiv din romanul *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe*, şi este o poveste de dragoste în care intimitatea şi delicateţea sentimentelor fac posibile dispute şi renunţări, totul petrecându-se în micul cerc al celor 4 eroi, interpretaţi de Violeta Andrei (Delia Dragomirescu), Alexandru Repan (Dan Comşa), Valeria Seciu (Ina), Ion Caramitru (Dinu Valentin) şi Taliverde, în care-l găsim pe Fănuş Neagu. Un dialog restrâns lasă sa răzbată sentimente discret conturate, ţinând de sensibilitate şi atmosferă.

Configuraţii spirituale aparte, atitudini netipice deşi generic sesizabile, construiesc o lume-casă, în care disputa, noaptea şi spaţiul special al întâlnirii dintre cei doi soţi divorţaţi şi însoţitorii lor reorganizează inventarul intim al sentimentelor. Atent la glasul interior, Gheorghe

www.dacoromanica.ro

Vitanidis echilibrează, în această nişă a timpului în care a creat, lumea-frescă a istoriei şi aventurii cu cea a universului lăuntric pe un eşantion al realismului poetic în care psihologicul este mister iar realitatea este impregnată de spiritualitate.

Acest film a cunoscut pătimiri diverse, de la simpla sa respingere la vizionare, fiind considerat drept „o melodramă ieftină de gust artistic îndoielnic", până la validarea sa finală de către o parte a comentatorilor critici (C. Stănculescu, bunăoară). Văzut drept „o operă ratată", cu un „pretext dramatic destul de palid pentru un film cu pretenţii analitice", regizorului i se reproşează „suficienţa concepţiei, stângăcii de construcţie şi mizanscena simplistă şi superficială".

Este necesară şi această înţelegere care se contestă sau se suprimă, existenţa artistică fiind, am putea spune, articulată pe momente de respiro emoţional sau pe intensităţi ce se sublimează estetic. Uneori conceptualul nu poate fi desluşit iar efortul cineastului este lipsit de factorul revelator. Amintind aceste episoade, nu facem decât să privim din apropiat şi depărtat momentul de viaţă ce poate fi asimilat unui impas dar şi unei piste pe care nu s-a mai putut merge, fiindcă un drum închis este în viaţă un drum-destin, el poate fi părăsit dar va păstra în continuare energiile lăuntrice ale celui ce-l părăseşte.

Filmul *Clipa* (1978), cu scenariul semnat de Dinu Săraru, după romanul său omonim, deschide cel

de-al doilea moment al expansiunii narațiunii filmice pe care regizorul o va prefera pentru temele istorice si biografiile-portret. Este, în acest caz, o lărgire a perspectivei asupra vieții în complexitatea ei, politicul, socialul şi istoria fiind configurate unitar, pe un interval de trei decenii şi urmărind destinul a câtorva personaje.

Se cuvine să reamintim aici intenția acestui studiu de a face o departajare de concepte regizorale, de programe stilistice si prin asta o proiectare a celor 5 voci distincte ale regiei de film românesc. Timpul creației, desigur, se suprapune peste timpul istoric care îşi pune amprenta asupra creativității, oferindu-i astfel şansa ori neşansa autenticității. A fi identic sau nu cu suflul vremii este, în acest caz, şansa unora de a-şi exprima temperamentul romantic în perioada propice acestui anotimp. Observația este valabilă şi pentru alte situații, dar categoriile obiective ale existenței, tensiunile ce se adună în concepte, ajung să fie ele însele victimizate de timpul istoric. Este greu să te sustragi acestui fapt, iar singura revoltă creatoare (dacă este nedogmatică) nu poate fi decât deasupra incidentului şi a accidentalului.

Din perspectiva istoriei filmului, momentul pe care îl aduce filmul *Clipa* este înțeles în contemporaneitatea cinematografică drept un prilej al entuziasmului, fixat critic în perimetrul dezvăluirilor reconfortante, al „adevărului despre adevăr". Astfel este apreciat, în contextual creat de „demachiere", fondul

www.dacoromanica.ro

dramatic al peliculei, sau „severitatea, sinceritatea, modestia…", calități cărora D.I. Suchianu le atribuie forța de „îndreptare a oricăror greşeli viitoare" (*Filmat în Romania,* vol. 2).

Am citat din acest comentariu punctual suscitat de filmul *Clipa*, atât din motive de organizare a materialului filmic, cât şi în intenția de a găsi, într-un moment de maximă infidelitate în fața discursului infidel direcției, unele resurse de cuprindere a părții în întreg, a binelui într-un bine mai mic, într-o miniaturală aventurare în timpul şi inima problemei. Regizorului i se impută din nou lipsa de viziune, de filmicitate, şi stricta tălmăcire literară a ideilor în locul găsirii unor soluții de subtilă vizualizare. Cu alte cuvinte, un fel de refuz al prelucrării şi al metaforizării narative, tehnică devenită program al modernității, dar şi soluție specifică artei vizuale, prin care se ia atitudine şi se comentează „din subsolul imaginii-pagină" datele textului inițial.

Am simți tentația de a accepta acest punct de vedere dacă vreuna din cele mai reuşite creații ale lui Gheorghe Vitanidis ar fi folosit acest mod de exprimare prin imagini-simbol, dacă ar fi fost doar o simplă evaziune a formei în fața fondului, o eludare a semnificației. Nu este însă aşa, fiindcă teatralizarea, dar şi decupajul dramatic pe care-l realizează prin narațiune, lasă de fiecare data peliculei semnate de Vitanidis o discretă participare autorială şi o infuzie de entuziasm

faptelor arătate în simplitatea lor.

Fotografierea vieții devine, în filmele concentrate pe dezbatere, singurul comentariu posibil. În rest, emfaza şi retorica au efectul pe care muzica baladei lui Ciprian sau valsul vienez îl pot produce asupra psihicului, termen care nu este sinonim aici cu *adormirea publicului* ci cu „îmbucurarea" lui în acel timp în care *visul rău* (de care vorbeşte doamna Ruxandra în *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*) trebuie trăit până la capăt.

Totuşi, regizorul va renunța la formula dezbaterii pe teme de mare actualitate şi de reflexivitate metafizică în favoarea filmului de epocă, ale cărui spații şi funcționalități vor îngădui adevărului sa devină ideal iar minciunii să se cufunde în propria-i micime, soluție pe care numai irealitatea specifică a legendarului basmic o lăsa să existe ca realitate potențială. Pe acest destins şi stilizat orizont al întâlnirilor sensibile cu cele inteligibile încep să fie realizate cele mai importante filme ale regizorului Vitanidis din al doilea moment al creației sale. E vorba de un film istoric, *Burebista* (1980), şi de cele două filme de aventură şi istorie parafrazată, *Masca de argint* şi *Colierul de turcoaze.*

Fără a fi substanțial inovatoare, umorul fin, ironia, marca temperamentală însoțesc personajele, conferindu-le astfel distincție. Preferința pentru acest fond intim va favoriza în special personalitățile istorice, atât prin scenariul în care ele evoluează cât şi prin soluțiile

www.dacoromanica.ro

actoriceşti sau de compoziție în care se exprimă cel mai firesc regizorul. În *Burebista*, poate cel mai elaborat film istoric al autorului, scenariul lui Mihnea Gheorghiu, reface o perioadă istorică închisă în istoria de dinainte de „cădere", în care miticul, intens stilizat, şi eroicul diferențiat sunt privite cu discernământ şi dezvoltate în volute şi legături-surpriză ce evocă ficțional cultura, fiind sensibil amalgamate într-o realitate plauzibilă.

Alegerea actorului George Constantin în rolul lui Burebista dă conducătorului războinic posibilitatea (urmărită de scenariu şi intim prezentă în sensibilitatea regizorului Gheorghe Vitanidis) de a se transforma într-o instanță statuară şi reflexivă, într-un anume spirit al pământului, mai exact al pietrei munților. Documentele ce sunt folosite în favoarea autenticității, dar şi instilarea în intrigă a unui important filon lirico-magic, mişcarea de grup şi atenția acordată scenelor de tensiune, de luptă, de festivitate sau conflict interior, fac din acest film un moment crucial al evoluției artistice a regizorului.

Articulate într-o arhitectură filmică cu variații tematice care permit spectatorului contemplări şi o emoție de acompaniament, atât filmele cât şi creațiile de scenarist şi documentarist ale regizorului cu ascendență mediteraneană ating şi sensibilitatea intelectuală a publicului prin subiecte de interes istoric. Anumite inconsecvențe şi impurități, ce pot fi datorate dezacordului dintre idee şi actualizarea ei, precum şi

lansarea unor trasee de psihologii inautentice în filmele „datate”, sunt receptate, în ansamblul creației, prin omisiune sau ricanare, Gheorghe Vitanidis fiind un răutăcios adolescent ce iubeşte pentru a trăi frumos şi creează pentru a iubi, restul fiind tăcerea pe care o lasă orice trecere prin viața-spectacol a destinului.

Gheorghe Vitanidis (n. 1 octombrie 1929, Mangalia - d. 25 noiembrie 1994, Atena, Grecia) Absolvent în 1953 al Institutului Național de Artă Teatrală şi Cinematografică. Profesor universitar.

Filme regizate de Gheorghe Vitanidis

• **Ciulinii Bărăganului**, 1958 - prim-asistent regie
• **Băieții noștri**, 1959; scenariu: Alexandru Struțeanu, Gheorghe Vitanidis, Anastasia Anghel, după o idee de Mihail Pop; *regie* cu Anastasia Anghel; *imagine*: Nicolae Girardi, Aurel Kostrakiewcz; *decoruri şi costume*: Oscar Huttner; *muzica*: Ion Vasilescu; *montaj*: Aurelia Pleşa; *sunet:* Bujor Suru; *interpreți*: Iurie Darie (Almăjan), Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Alexandru Giugaru, Florentina Mosora, Constantin Țăpârdea, Dorin Dron.
• **Post - restant**, 1961; *Scenariu*: Octavian Sava; *imagine*: Nicolae Girardi, Aurel Kostrachievici; *decoruri şi costume*: Marcel Bogos; *muzica*: Henri Mălineanu; montaj: Marioara Chişe; *sunet*: Bujor Suru; *interpreți*: Ion Dichiseanu, Iurie Darie, Marcel Anghelescu, Benedict Dabija, Alexandru Giugaru, Coca Andronescu, Vasilica Tastaman, Grigore Vasiliu-Birlic, Florentina Mosora, Vasile Tomazian.
• **Gaudeamus igitur**, 1965; *Scenariu*: Vasile Rebreanu, Mircea Zaciu; *imagine*: Nicolae Girardi; *decoruri şi costume*: Marcel Bogos; *muzica*: H. Mălineanu; *montaj*: Magda Chişe; *sunet*: Silviu Camil; *interpreți*: Ileana Dunăreanu, Sebastian Papaiani, Şerban Cantacuzino, Dem Rădulescu, Ştefan Iordache, Irina Gărdescu, Dan Ionescu.
• **Şeful sectorului suflete**, 1967; *Scenariu*: Marica Beligan, după piesa omonimă a lui Al. Mirodan; *imagine*: Nicolae Girardi; *decoruri*: Marcel Bogos; *costume*: Florina Tomescu; *muzica*: Henri Mălineanu; *montaj*: Magda Chişe; *sunet:* Oscar Coman; *interpreți*: Radu Beligan, Mircea Crişan, Irina Petrescu, Toma Caragiu.
• **Răutăciosul adolescent**, 1968; *scenariu*: Nicolae Breban; *imagine*: Aurel Kostrachievici; *decoruri şi costume*: Marcel Bogos; *muzica:* Tiberiu Olah; *montaj*: Magda Chişe; *sunet*: Bogdan Cavadia; *interpreți*: Ioana Bulcă, Iurie Darie, Virgil Ogăşanu, Irina Petrescu.

www.dacoromanica.ro

• **Facerea lumii**, 1971; *scenariu*: Eugen Barbu, după romanul său omonim; *imagine*: Ovidiu Gologan; *decoruri*: Liviu Ciulei; *costume:* Florina Tomescu*; muzica*: Dumitru Capoianu; *montaj*: Magda Chişe; *sunet*: Dan Ionescu; *interpreţi*: Liviu Ciulei, Irina Petrescu, Colea Răutu, Vera Proca-Ciortea, Virgil Ogăşanu, Paul Sava, Toma Caragiu, Mitzura Arghezi, Mihai Mereuţă.

• **Ciprian Porumbescu**, 1972; - ACIN 1973 – Premiul pentru regie; *scenariu*: Gheorghe Vitanidis; *Dialoguri*: Fănuş Neagu; *imagine*: Ovidiu Gologan, Aurel Kostrakiewicz; *decoruri*: Radu Călinescu; *costume:* Hortensia Georgescu; *muzica*: Richard Oschanitzky, *La vioară*: Ştefan Ruha; *montaj:* Magda Chişe; *sunet*: Dan Ionescu; *interpreţi*: Sebastian Papaiani, Vlad Rădescu, Clody Bertola, Ioana Bulcă, Constantin Rauţchi, Tamara Creţulescu, Toma Caragiu, Emanoil Petruţ.

• **Dimitrie Cantemir**, 1973; *scenariu*: Mihnea Gheorghiu; *regie*: Gheorghe Vitanidis; *imagine*: Nicolae Girardi; *decoruri*: Liviu Popa; *costume:* Hortensia Georgescu; *muzica*: Richard Oschanitzky; *montaj*: Magda Chişe; *sunet*: Dan Ionescu; *interpreţi*: Ioana Bulcă, Alexandru Repan, Dan Ionescu, Constantin Rauţchi, Emanoil Petruţ, Vlad Rădescu, Amza Pellea.

• **Muşchetarul român**, 1975; *scenariu*: Mihnea Gheorghiu; *imagine*: Nicolae Girardi; *decoruri:* Liviu Popa; *costume*: Hortensia Georgescu; *muzica:* Richard Oschanitzky; *montaj*: Magda Chişe; *sunet*: Dan Ionescu; *interpreţi*: Iurie Darie, Ştefan Tapalagă, Mimi Enăceanu, Petre Vasilescu, Victor Rebengiuc, Marcel Anghelescu.

• Casa de la miezul nopţii, 1976; *scenariu*: Fănuş Neagu; *imagine:* Nicolae Girardi; *decoruri*: Liviu Popa; *costume:* Hortensia Georgescu; *muzica:* Richard Oschanitzky; *montaj:* Magda Chişe; *sunet:* Dan Ionescu; *interpreţi:* Violeta Andrei, Ion Caramitru, Valeria Seciu, Alexandru Repan, Fănuş Neagu.

• **Războiul Independenţei (Serial TV)**, 1977; *scenariu*: Paul Anghel; *regie*: cu Doru Năstase, Sergiu Nicolaescu; *muzica*: Tiberiu Olah; *interpreţi*: Amza Pellea, George Constantin, Carmen Stănescu, Ştefan Iordache, Ştefan Tapalagă, Şerban Cantacuzino, Sebastian

www.dacoromanica.ro

Papaiani, Sergiu Nicolaescu, Ştefan Sileanu, Colea Răutu.

• **Clipa**, 1979 - ACIN 1979 – Premiul pentru regie; *scenariu*: Dinu Săraru după romanul său omonim; *imagine*: Nicu Stan; *decoruri*: Guţă Ştirbu, Zoltan Szabo; *costume*: Gabriela Ricşan; *muzica*: Richard Oschanitzky; *montaj*: Magda Chişe Chincioiu; *sunet*: Dan Ionescu; *machiaj*: Ioana Mocanu; *interpreţi*: Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuţă, Vasile Nițulescu, Olga Tudorache, Rodica Tapalagă, Emanoil Petruţ.

• **Burebista**, 1980; *scenariu*: Mihnea Gheorghiu; *imagine:* Petru Maier; *decoruri:* Bob Nicolescu; *costume:* Hortensia Georgescu; *muzica:* Theodor Grigoriu; *montaj*: Iolanda Mântulescu, Iulia Vincenz, Cristina Ionescu; *machiaj:* Mircea Vodă; *sunet*: A. Salamanian, Silviu Camil; *interpreţi*: Ion Dichiseanu, George Constantin, Radu Dunăreanu, Petre Vasilescu, Ovidiu Moldovan, Cornel Elefterescu, Anca Szönyi.

• **Dragostea şi revoluţia**, 1983; *scenariu:* Dinu Săraru, Gheorghe Vitanidis, după romanul omonim al lui Dinu Săraru; *imagine*: Nicu Stan; *decoruri*: Magdalena Mărăşescu; *costume:* Cristina Păunescu; *muzica*: George Grigoriu; *interpreţi*: Gheorghe Cozorici, Mircea Albulescu, George Constantin, Ion Dichiseanu, Dorina Lazăr, Valeria Seciu, Rodica Tapalagă, Olga Tudorache.

• **Masca de argint**, 1984/5; *scenariu*: Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail; *imagine*: Ion Anton; *decoruri şi costume*: Constantin Simionescu, Bob Nicolescu; *muzica:* George Grigorescu; *montaj:* Magda Chişe-Ghincioiu; *sunet:* Horea Murgu; *interpreţi*: Florin Piersic, Alexandru Repan, Marga Barbu, Olga Delia Mateescu, Szabolcs Cseh.

• **Colierul de turcoaze**, 1985; *scenariu*: Eugen Barbu, Nicolae-Paul Mihail*; imagine*: Ion Anton; *decoruri şi costume*: Constantin Simionescu, Bob Nicolescu*; muzica*: George Grigorescu; *montaj:* Adina Petrescu*; sunet*: Camil Silviu; *interpreţi:* Szabolcs Cseh, Florin Piersic, Marga Barbu, Alexandru Arşinel.

• **Zi de sarbatoare**, 1986– documentar.

www.dacoromanica.ro

• **În fiecare zi mi-e dor de tine**, 1987; *scenariu*: Octavian Sava; *imagine*: Nicolae Girardi; *decoruri:* Ştefan Antonescu, Bob Nicolescu, Dan Manoliu*; costume*: Gabriela Nicolaescu; *muzica*: George Grigoriu, Ionel Tudor; *montaj*: Adina Petrescu; *sunet:* Cătălin Grecu; *interpreţi:* Emilia Popescu, Marin Moraru, Florin Piersic, Alexandru Arşinel, Coca Andronescu, Nae Caranfil, David Ohanesian, Iurie Darie, Stela Popescu, Jean Constantin, Teodora Mareş, Gabriel Cotabiță.

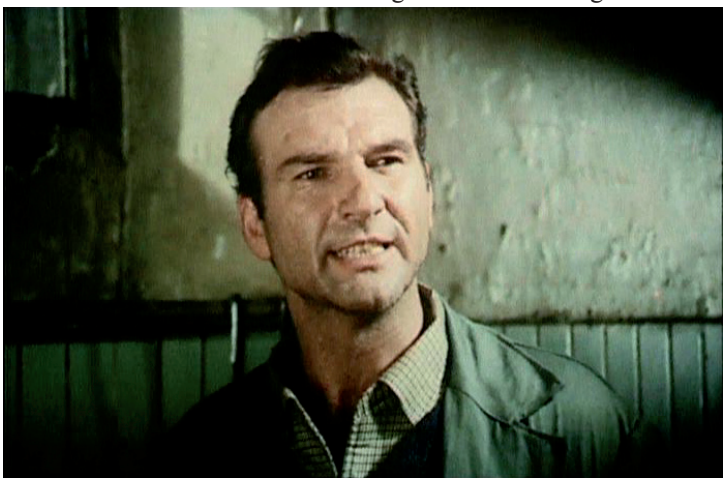
Pregătirea filmării (centru-stânga) cu scenaristul Mihnea Gheorghiu (centru-dreapta)

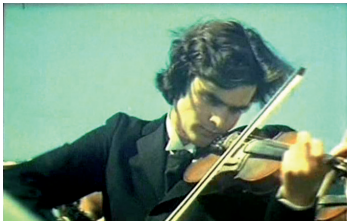
Pregătirea filmării (în centru) cu operatorul de imagine Ovidiu Gologan (stânga)

www.dacoromanica.ro

FOTOGRAME DIN FILME REGIZATE DE GHEORGHE VITANIDIS

1971 ***"Facerea lumii"*** imaginea Ovidiu Gologan





1972 ***"Ciprian Porumbescu"***
imaginea Ovidiu Gologan, Aurel Kostrakievicz

1975 ***"Cantemir"*** imaginea Nicolae Girardi

“Cantemir”

1975 ***"Muşchetarul român"***
imaginea Nicolae Girardi

1987 ***"În fiecare zi mi-e dor de tine"***
imaginea Nicolae Girardi

Cuprins

Filmul românesc prin cinci voci regizorale distincte 3

Andrei Blaier, un inventiv reflexiv 7

Lucian Bratu, merge mai departe !..... 53

Manole Marcus, sau regizorul şi… sălbăticiile lumii 83

Iulian Mihu,
de la experimentul-surpriză la nostalgia rapsodică..... 115

Gheorghe Vitanidis, între mască şi spadă 149

www.dacoromanica.ro

În aceeaşi colecţie au mai apărut:
• Călin Căliman - ***JEAN MIHAIL***
• Aura Puran - ***PAUL CĂLINESCU***
• Mircea Alexandrescu - ***LIVIU CIULEI***
• Laurenţiu Damian - ***ELISABETA BOSTAN***
• Jean Georgescu - ***TEXTE DE SUPRAVIEŢUIRE***
• Călin Căliman - ***ION BOSTAN***
• Dinu-Ioan Nicula - ***CĂLĂTORIE ÎN LUMEA ANIMAŢIEI ROMÂNEŞTI***
• Nicolae Cabel - ***VICTOR ILIU***
• Doina Bunescu - ***COLEA RĂUTU***
• Corneliu Medvedov - ***OVIDIU GOLOGAN***
• Mihnea Gheorghiu - ***FIERUL ŞI AURUL***
• Manuela Cernat - ***JEAN NEGULESCU***
• Marin Mitru - ***MIRCEA DRĂGAN***
• ***PREMIILE CINEAŞTILOR 1970 - 2000***
• Viorel Domenico - ***CLAYMOOR***
• ***PREMIILE CINEAŞTILOR 2000 - 2005***
• Elena Saulea - ***CINCI SCENOGRAFI LA RAMPĂ***
• Călin Căliman - ***CINCI ARTIŞTI AI IMAGINII***
• Ioana Popescu - ***DE VORBĂ CU IOAN GRIGORESCU***

În curs de apariţie:
• Eva Sîrbu - ***ACTORI CARE NU MAI SUNT***
• Dana Duma - ***BENJAMIN FONDANE, CINEAST***

Grafica pentru coperţile colecţiei: MICU VENIAMIN

www.dacoromanica.ro